

સ્મૃતિ અને સંસ્કૃતિ

રાજરત્ન
શ્રી નાનજી કાલિદાસ મહેતા
સ્મૃતિગ્રંથ

સ્મૃતિ અને સંસ્કૃતિ

(રાજરત્ન શ્રી નાનજી કાલિદાસ મહેતા સ્મૃતિગ્રંથ)

દ્વિતીય ખંડ

एतद् देश–प्रसूतस्य
सकाशादग्रजन्मनः।
स्वं स्वं चरित्रं शिक्षेरन्
पृथिव्यां सर्वमानवाः ।।
–मनुस्मृतिः

: પ્રકાશક :
રાજરત્ન શ્રી નાનજી કાલિદાસ મહેતા સ્મૃતિગ્રંથ સંપાદન સમિતિ
પોરબંદર



॥ श्री गणेशाय नमः ॥

- **સ્મૃતિ અને સંસ્કૃતિ :**

  [રાજરત્ન શ્રી નાનજી કાલિદાસ મહેતા સ્મૃતિગ્રંથ]

- **પ્રકાશક :**

  રાજરત્ન શ્રી નાનજી કાલિદાસ મહેતા સ્મૃતિગ્રંથ સંપાદન સમિતિ,
  આર્યકન્યા ગુરુકુલ; પોસ્ટ બૉક્સ નં. ૧, પોરબંદર (ગુજરાત)

- **મુદ્રક :**

  શાંતિલાલ હરજીવન શાહ,
  નવજીવન મુદ્રણાલય,
  પોસ્ટ નવજીવન, અમદાવાદ–૧૪

- **સાંસ્કૃતિક વિભાગ – સુશોભના :** શ્રી જગન્નાથ અહિવાસી
- **આવરણ–મુદ્રણ :** નવજીવન મુદ્રણાલય, અમદાવાદ–૧૪
- **ત્રિરંગી ચિત્રમુદ્રણ :** શ્રી કુમાર કાર્યાલય, કુમાર પ્રિન્ટરી લિમિટેડ, અમદાવાદ
- **હાફ્ટોન–બ્લૉક :** જીવન અને પ્રવૃત્તિ વિભાગ—આનુષંગિક મુદ્રણ : કુમાર કાર્યાલય, કુમાર પ્રિન્ટરી લિમિટેડ, અમદાવાદ
- **લેખાનુષંગી રેખાચિત્ર અને હાફ્ટોન–બ્લૉક મુદ્રણ :** નવજીવન મુદ્રણાલય, અમદાવાદ–૧૪
- **આવરણ–આયોજન :** શ્રી બિહારીલાલ, કુમાર પ્રિન્ટરી, અમદાવાદ : સહાયક : શ્રી મધુ કોટિયા, પોરબંદર
- **આચ્છાદન–વસ્ત્ર :** શ્રી મહારાણા મિલ્સ, પોરબંદર

ગ્રંથ-પ્રાકટ્ય સમયે

સ્વ. પૂજ્ય બાપુજી અમારા સકલ પરિવારના પ્રાગ્‌વડ સમા હતા. એમની વત્સલ છાયામાં અમે સૌ ઊછર્યાં, સંસ્કાર પામ્યાં અને પોતપોતાની રીતે વિકાસ પામ્યાં. એમનાં અમે કેટલાં ગુણ-ઓશિંગણ છીએ, તેની વાસ્તવિક ખબર તો તેમના નિધન સમયે થઈ.

ખબર ન પડે તેમ, તેમણે એમના લાક્ષણિક વાત્સલ્યથી અમને સૌને છાયા કરી. એ પ્રેમ-અશ્વત્થનાં છાયા અને પ્રકાશે અમને પુલકિત કર્યાં. એમનાં નિષ્ઠા અને તપશ્ચર્યાએ કુટુંબને પ્રતિષ્ઠા આપી અને જીવનમાં આદર્શોની ઉચ્ચતાનું ભાન કરાવ્યું. સંસ્કૃતિ અને સંસ્કૃતિ ઉભયને એકરૂપ કરવા તેઓ મથ્યા, અને એ મંથનનાં સૌને સહભાગી બનાવ્યાં.

એમણે ખૂબ જ વહેલી વયે મહાસાગરો ખેડ્યા : આનંદાવનોદ માટે નહીં; નૈસર્ગિક પુરુષાર્થ વૃત્તિને વેગ આપવા; ઉદ્યોગો અને કૃષિ વિકસાવવા; નૂતન ધરતીમાં સંસ્કાર અને સભ્યતાનાં બીજ વાવવા. છેતાળીશ છેતાળીશ વાર સાગર-યાત્રાઓ ખેડી; અને પૂજ્ય કાકા-સાહેબ કહે છે તેમ 'સમુદ્રવીર' બન્યા. એમના પુરુષાર્થથી યુગાન્ડા અને કેનિયાની ધરતી સાચા અર્થમાં વસુંધરા બની. અણુપ્લાવિત ભૂમિને હૃદયનું હીર સીંચી પરિપ્લાવિત કરી અને નૂતન વસુઓ પ્રગટાવ્યા. જ્યાં સભ્યતાનું નામનિશાન ન હતું, ત્યાં શ્રી આપાસાહેબ પંત કહે છે તેમ 'એક નૂતન પ્ર-ઔદ્યોગિક સભ્યતાનો યુગ પ્રકટાવ્યો.'

પૂ. બાપુજીએ પૂર્વ આફ્રિકાની ધરતીને અનન્ય ભાવથી આરાધી અને એ જ ધરતીએ એમને એટલા જ અનન્ય ભાવથી અનંત હાથોએ આપ્યું. આપ્યું તેનો નિરવધિ સંગ્રહ ન કર્યો પણ માતૃભૂમિ અને કર્મદાત્રી ભૂમિના વિકાસ અર્થે મેળવ્યું તે વાપર્યું. યજ્ઞભાવનાનો આવો આરાધ ભાગ્યે જ અન્યત્ર પ્રગટ થયેલો હશે.

સાદગીના તો એ ઋષિજન હતા. સાદી ભાષા, સાદો પહેરવેશ, સાદું લખાણ, સાદું ભોજન અને ઉચ્ચ આચારવિચાર એ એમના જીવનનાં 'પંચશીલ' હતાં. ટાઢ ને તડકે, અંધારે ને અજવાળે પુણ્યમયી છાયા સમાં અમારાં પૂજ્ય બાને સથવારે, એમણે સંતપુરુષોને અર્ચ્યા; રાષ્ટ્રપુરુષોનો સત્કાર કર્યો; રાજા-મહારાજાઓ સાથે ફર્યા, છતાં પોતે જે ગ્રામસમાજમાં ઊછર્યા હતા, જેમની સાથે કિશોર અવસ્થાનો નિર્મળ અને ઉચ્ચ આનંદ માણ્યો હતો, તે ગ્રામજનોને, ખેડૂતોને, સામાન્ય જનને, તેઓ કદી ન ભૂલ્યા. ઉત્સવમાં કે આપત્તિમાં, દુષ્કાળે કે સુકાળે, આનંદપર્વે કે જીવનને હલાવી નાખે એવા દારુણ પ્રસંગોએ, તેઓએ તેમને હંમેશાં યાદ કર્યા અને પોતાના હૃદયની મંજૂષા એમને માટે ખુલ્લી મૂકી દીધી. પૂજ્ય બાપુજી સાથે અનેક વાર અમને સૌને તેમની જન્મભૂમિ ગોરાણા કે મોસાળની ભૂમિ વીસાવાડે જવાનું થતું, ત્યારે એમની અત્યંત પ્રૌઢ અને પાકટ વયે પણ "ઓરો આવ, બાપ ઓરો આવ"-કહેતાંકને પ્રેમાળ વૃદ્ધાઓ તેમનાં 'દુઃખણાં' લેવાને પડાપડી કરતી અને 'મારો નાનકો આઈ વિયો' એવા હેતાળ શબ્દોમાં જે ભાવ વ્યક્ત કરતી એ દૃશ્ય તો આજેયે હૈયામાં સંઘરાઈને સ્મરણીય બની જાય છે

અને એમના નિધન સમયે જેમણે કેવળ એમનું નામ જ સાંભળ્યું હતું એવી સમવયસ્ક ગ્રામનારીઓ 'ધરમનો થાંભલો ખરી પડ્યો'–એમ કહેતાંવેંત ધ્રૂસકે ધ્રૂસકે રડી પડીને હૃદયવેધક ભાષામાં જે અંજલિ આપતી–એ સહુ સાંભળતાં આવા વહાલસોયા પિતાનાં સંતાન થયાનું ગૌરવ અનુભવતાં અને પૂ. બાપુજીના જીવન-માર્ગે ચાલવાની પ્રેરણા મળતી.

ભારતીય સંસ્કૃતિ અને હિન્દુ ધર્મના તેઓ સંરક્ષક અને સુધારક હતા. મહર્ષિ દયાનંદ અને પૂજ્ય ગાંધીજીના જીવનમાંથી પ્રેરણા લઈ હિંદુ સમાજ અને હિંદુ ધર્મનો ઉદ્ધાર કરવામાં એમણે હૃદયપૂર્વક ભાગ ભજવ્યો; અને આપણી સાદી, અબૂઝ પણ પવિત્ર જીવન ગાળતી નારીઓના ઉત્થાન અર્થે પોતાની શક્તિનો ઉત્તમાંશ અર્પ્યો અને માતૃશક્તિનાં શિક્ષણ, ઉત્થાન અને સંરક્ષણના કાર્યમાં અનન્ય ભાવે તેઓ લાગી ગયા. ઉદ્યોગો વધતા ગયા; અર્થની છોળો ઊછળવા લાગી, પરન્તુ તેમણે સ્વીકારેલાં જીવનમૂલ્યો કે સેવાકાર્યમાંથી એ ન ચસ્યા! ઊલટી એમની કર્મવૃત્તિ અને દાનશીલતા ઉત્તરોત્તર પ્રબળ થતાં ગયાં. એમણે આર્યકન્યાગુરુકુલ અને મહિલા કૉલેજ જેવી સંસ્થાઓ સ્થાપી અને ઉભયને આત્માનાં અમૃતથી ઉછેરી. કીર્તિમંદિર સર્જી પૂજ્ય ગાંધીજીને રાષ્ટ્રીય અર્ઘ્ય આપ્યો. 'તારામંદિર'ની રચના કરી વિજ્ઞાન અને ઉદ્યોગ યુગના પુરસ્કર્તા મહામાત્ય પંડિત જવાહરલાલ નેહરુની સ્મૃતિને મૂર્ત કરી; ને ભારતમંદિરની સ્થાપના દ્વારા ભારતમાતા અને તેના વરેણ્ય સંતાનોએ–ઋષિકલ્પ પુરુષોએ અને સન્નારીઓએ જે સંસ્કૃતિનું સર્જન કર્યું તેને પુણ્ય વિનમ્ર પણ પ્રેરક અર્ઘ્ય આપ્યો. પૂર્વ આફ્રિકા અને હિંદની અનેક નાગરિક, સામાજિક, સાંસ્કૃતિક અને ધાર્મિક સંસ્થાઓને એમણે હૃદયપૂર્વક આપ્યું અને સતત ઉપાર્જનશીલ છતાં અખંડ અર્પણશીલ જીવન કેવું હોઈ શકે તેનો મૂક પણ પ્રત્યક્ષ સંદેશ તેઓ અમારા હૃદયમાં અંકિત કરી ગયા.

એમના સ્મૃતિગ્રંથને સ્મૃતિગ્રંથ સમિતિએ સંસ્કૃતિગ્રંથ કહ્યો છે તે એક રીતે યથાર્થ છે. જે સંસ્કૃતિને તેઓ અનન્ય ભાવે ચાહતા હતા, અને જેને યથામતિ સમજવા નિરંતર મથતા હતા, તે જ સંસ્કૃતિનાં ભિન્ન ભિન્ન પાસાંઓ ઉપર ગ્રંથના સાંસ્કૃતિક વિભાગમાં ઊંડો વિચારવિનિમય થયેલો છે. એટલે જ આ સ્મૃતિગ્રંથ વાચકને માત્ર એમનાં જીવન, સંવેદન અને સંસ્મરણની પ્રેરક રૂપરેખા આપશે એટલું જ નહીં પરંતુ આપણી સંસ્કૃતિનાં કેટલાંક ઉન્નત પાસાંઓ ઉપરનો ભિન્ન ભિન્ન મહાનુભાવોએ કરેલો વિચાર-વિનિમય પણ આપશે.

આ ગ્રંથને એનું યોજનાબદ્ધ સ્વરૂપ પ્રાપ્ત થઈ શકે એ માટે જે જે વડીલોએ, લોકનાયકોએ, રાષ્ટ્રપુરુષોએ, વિદ્વાનોએ, પૂજ્ય બાપુજીના સમવયસ્ક સ્નેહીઓએ અને મિત્રોએ જે ભાવ પ્રદર્શિત કરેલો છે, તે માટે અમે સૌ આભાર માનીએ છીએ.

પૂજ્ય બાપુજીનાં, અમે પારિવારિક જનો, આ સ્મૃતિગ્રંથ દ્વારા શુભેચ્છા અને સહાનુભૂતિની અતૂટ સ્નેહગ્રંથિથી સંકળાઈએ છીએ — અને એ પ્રેમસંબંધ જ અમારે મન મોટી અસ્કયામત છે — એ માટે ઋણ વ્યક્ત કરીને વિરમીએ છીએ.

માર્ગશીર્ષ : ૨૦૨૮ : શુક્લ દ્વિતીયા, યુગાન્ડા રોડ, સ્વસ્તિક ભવન, પોરબંદર ●●●

પુરોવચન

વીસમી સદીનો આરંભ એ જગતના મહાજનોના પ્રાકટ્યનો કાળ ગણાયો છે. તે સમય દરમિયાન નવઉત્થાન પામતા પ્રત્યેક દેશમાં મહાજ્યોતિઓ પ્રકટ્યા અને તેમના પ્રકાશમાંથી પોતાની આત્મજ્યોતિને પ્રકટાવી અનેક ધન્યનામ પુરુષોએ આ ધરતીને સ્થૂળ અને સૂક્ષ્મ વસુથી સમૃદ્ધ બનાવવા ભગીરથ પ્રયત્નો કર્યાં. એમાં અનેક રાજપુરુષો, કલાકારો, સંસ્કાર-સ્વામીઓ, લોકનેતાઓ, રાષ્ટ્રભક્તો, સમાજસુધારકો, ધર્મસંસ્કારકો, વૈજ્ઞાનિકો અને ઉદ્યોગપતિઓનો સમાવેશ થાય છે. એશિયા અને આફ્રિકાના દેશો પણ ત્યારે દીર્ઘ નિદ્રામાંથી જાગીને, પડખું ફેરવતા હતા અને એક નવો ઉષઃકાળ આ દેશોમાં જન્મવાને તત્પર થઈ રહ્યો હતો. ઓગણીસમી સદીના પુરાણા સંસ્કારો આ ઉદય પામતા યુગના નૂતન સંસ્કારો સાથે તાલ મેળવવા પ્રયત્ન કરતા હતા અને સમસ્ત પૃથ્વી પર મંથન, સંઘર્ષ અને સમન્વયનો યુગ બેસી રહ્યો હતો.

ભારત તો ઠીક પણ સૌરાષ્ટ્ર જેવા, અનેક દેશી રાજ્યમાં વિભક્ત થયેલા, પ્રદેશમાં પણ એના ભણકારા સંભળાતા હતા. એક બાજુ વૈદિક આદર્શ અને વૈદિક સંસ્કારના પ્રથમ-પ્રહરી તરીકે અર્વાચીનોમાં આદ્ય, ઋષિવર સમા સ્વામી દયાનંદજીનો વેદ-ટંકાર સંભળાતો હતો, તો બીજી બાજુ પૂજ્ય મહાત્મા ગાંધીજી જેવી પરમ વિભૂતિના પ્રાકટ્યનું વિધાતા શુભ મુહૂર્ત લખી રહી હતી. ભારતની સાંસ્કૃતિક અને રાજકીય પરાધીનતા અસ્તિત્વના છેલ્લે ત્રાજવે તોળાઈ હતી. સાર્વત્રિક જાગૃતિના આ ઉષઃકાળે શ્રી નાનજીભાઈએ પોતાનો પુરુષાર્થ આદર્યો અને પોતાના કર્મયોગથી, દાનશીલતાથી તેમ જ સમાજ, ધર્મ, શિક્ષણ અને સંસ્કૃતિની કરેલી સેવાથી તેઓ વ્યક્તિમાંથી વ્યક્તિવિશેષ, અને વ્યક્તિવિશેષમાંથી સમષ્ટિના માનાર્હ પુરુષ બની ગયા. એમાં પ્રાચીન સંસ્કારોએ જેટલો ભાગ ભજવ્યો, તેટલો ભાગ નવા યુગના વાતાવરણે પણ ભજવ્યો. પોતાનાં સાહસ, શૌર્ય, વિચક્ષણતા, અર્પણવૃત્તિ અને સેવા-ભાવનાથી તેઓ એક સફળ ઉદ્યોગપતિ અને સંસ્કૃતિસેવક બની ગયા અને સ્વકીય આત્મ-તેજથી આફ્રિકા અને ભારતનાં અનેક ક્ષેત્રોને તેમણે ભિન્ન ભિન્ન રીતે અજવાળ્યાં.

બ્યાસી વર્ષની લાંબી અવધ સુધી આ સર્વક્ષેત્રીય પુરુષાર્થ ચાલુ જ રહ્યો અને તે છેક તેમના નિધન પછી જ અટક્યો. આવા પુરુષાર્થી, સાહસશૂર અને સમાજહિતૈષી પુરુષના સ્મૃતિગ્રંથને ‘સ્મૃતિ અને સંસ્કૃતિ’નું નામ એટલા માટે આપેલું છે કે તેમાં તેમના પ્રેરક જીવનની સ્મૃતિઓ તો છે જ, પણ વિશેષમાં ભારતીય સંસ્કૃતિનાં ભાતીગળ પાસાંનું અને તેના વિદ્યાસંસ્કારોનું સાંસ્કૃતિક વિભાગોમાં પ્રતિબિંબ છે. અમને શ્રદ્ધા છે કે

વિદ્યાવિષયક આ વિભાગ વિદ્વદ્જનોનો આદર પામશે અને સ્મૃતિ-વિભાગ આ પુરુષને સમજવાની અને તેમનો યથાયોગ્ય આદર કરવાની સામગ્રી તેમ જ દૃષ્ટિ પૂરી પાડશે. આટલું થશે તોયે ગ્રંથસંપાદન સમિતિ તેનો શ્રમ કૃતાર્થ થયો માનશે.

સમગ્ર ગ્રંથને છ મુખ્ય વિભાગોમાં વહેંચી નાખવામાં આવેલ છે. પ્રથમ વિભાગ જીવન-વિભાગ છે અને તેમાં સ્મૃતિનાયકના જીવનનો પ્રેરક સંક્ષેપ આપેલો છે. બીજો વિભાગ સંવેદન-વિભાગ છે જેમાં ચરિત્રનાયકના નિધન પ્રસંગે જે શોકોર્મિઓ વ્યક્ત થયેલી અને આપ્તજનોએ, સ્નેહી-મિત્રોએ, સમવયસ્કોએ અને સમકાલીન પુરુષોએ વેદના અનુભવેલી તેના આલેખન રૂપે સંદેશાઓ, તારો, પત્રો તથા શોક-પ્રસ્તાવોમાંથી પ્રતિનિધિ-રૂપ ઊર્મિ-વિશેષોનું સંકલન કરવાનો પ્રયત્ન કરેલો છે. બધા સંદેશાઓ સ્વાભાવિક રીતે એમાં સામેલ ન થઈ શકે; કારણ કે સમગ્ર ગ્રંથના આયોજનમાં વ્યાપની સમતુલા જાળવવી જોઈએ. ત્રીજો વિભાગ સંસ્મરણ-વિભાગનો છે. તેમાં ભિન્ન ભિન્ન ક્ષેત્રના પુરુષોનાં શ્રી નાનજીભાઈ વિષેનાં અનુભવ-સંસ્મરણો જાળવી રાખવા પ્રયાસ કરેલ છે. એ સંસ્મરણોમાંથી તેમના વ્યક્તિત્વની વિશિષ્ટતા અને પુરુષાર્થપ્રિયતા, ઋજુતા, સિદ્ધિ અને તપશ્ચર્યાની જીવનવસુ ઊપસી આવે છે. સંસ્મરણ-વિભાગ પછી આવે છે બૃહદ્ સંસ્કૃતિ વિભાગ: જે અનેક ઉપવિભાગોમાં વિભક્ત થઈ સંસ્કૃતિ, શિક્ષણ, ધર્મ, તત્ત્વજ્ઞાન, ઈતિહાસ, પુરાતત્ત્વ, શિલ્પ, સ્થાપત્ય, ચિત્રકળા, નૃત્ય, નાટ્ય, સંગીત, સાહિત્ય, વિવેચન, પ્રકૃતિ, પ્રવાસ, આયુર્વેદ ઈત્યાદિમાં પથરાઈ, સંસ્કૃતિનાં જુદાં જુદાં પાસાંઓને આલેખે છે. સંસ્કૃતિ-વિભાગ પછી 'સર્જન અને પ્રદાન'નો વિભાગ આવે છે. તેમાં શ્રી નાનજીભાઈએ સર્જેલી, પોષેલી અને પ્રેરેલી સંસ્થાઓનો ઐતિહાસિક ઉલ્લેખ આવે છે. છેલ્લે 'ધ્વનિ-પ્રતિધ્વનિ' વિભાગમાં તેમના જીવન-પ્રસંગોની સંપૂર્ણ સૂચિ આપી ગ્રંથ સમાપ્તિને પામે છે. આ કઠિન કાર્ય પાર પાડવામાં જે લોકનાયકોએ, વિદ્વાનોએ, નિષ્ણાતોએ, સાક્ષરોએ, અને પોતપોતાના વિશિષ્ટ ક્ષેત્રના અભ્યાસીઓએ સહકાર આપેલો છે, તેમના પ્રત્યે આ ગ્રંથ-સમિતિ પોતાનું ઋણ વ્યક્ત કરે છે અને આટલી બધી પ્રજ્ઞાઓ સાથે આ વિશાળ કાર્ય હાથ ધરતાં જે સંપર્ક અને સમાગમ થયો તે માટે પરમકૃપાળુ પરમાત્માનો આભાર માને છે.

આ ગ્રંથનાં ત્રિરંગી ચિત્રો શ્રી બચુભાઈ રાવત જેવી કલાપ્રેમી વ્યક્તિને આભારી છે. તેમણે શ્રી નાનજીભાઈના જીવન-પ્રસંગો અને પ્રવૃત્તિ સાથે સંલગ્ન એવી ઐતિહાસિક છબીઓનું હાફટોન મુદ્રણ તો કરી આપ્યું; પરંતુ તેના સંસ્કૃતિ-વિભાગને ત્રિરંગી ચિત્રોથી વિભૂષિત કરવા ગુજરાતના પ્રતિનિધિ ચિત્રકારોનાં ચિત્રોના બ્લૉક્સ સુપ્રાપ્ય કરી, ત્રિરંગી ચિત્રોનું મુદ્રણ કરી આપી, મિત્ર અને મુરબ્બી તરીકે 'કુમાર પ્રિન્ટરી' દ્વારા જે સહકાર આપ્યો છે, તે માટે તેમનો આભાર માનીએ છીએ. ગ્રંથનું જૅકેટ 'કુમાર'ના કલાકાર ભાઈ શ્રી બિહારીલાલ તથા શ્રી મધુ કોટિયાએ કરી આપ્યું છે અને નવજીવન મુદ્રણાલયે છાપેલું છે, તેનો પણ ઉલ્લેખ અસ્થાને નહીં ગણાય; પરંતુ અધિકતર આભાર અમારે માનવાનો છે નવજીવન ટ્રસ્ટનો અને નવજીવન મુદ્રણાલયના સંચાલક શ્રી ધીરુભાઈ નાયક તથા તેમના સહાયક શ્રી રમણભાઈનો; કારણ કે તેમણે આ ગ્રંથનું સમગ્ર મુદ્રણકાર્ય સ્વીકારી,

લેખાનુષંગિક હાફ્ટોન અને રેખાંકનો કરી સમયસર પૂરું કરવાનું બીડું ઝડપ્યું ન હોત તો આ ગ્રંથ જે સ્વરૂપે છે તે સ્વરૂપે આટલો જલદી પ્રકટ થઈ શક્યો ન હોત.

સદ્ગત શ્રી નાનજીભાઈના પરિવાર પ્રત્યે પૂજ્ય ગાંધીજીની જે ભાવના અને મમતા હતાં, તેનું જ જાણે અનુસરણ કરીને નવજીવન ટ્રસ્ટે એના મુદ્રણાલય દ્વારા આ ગ્રંથનું મુદ્રણ-કાર્ય અનેક વ્યાવસાયિક કામ હોવા છતાં સ્વીકાર્યું તે માટે કયા શબ્દોમાં આભાર માનવો? વળી ભારતીય કલાના શ્રેષ્ઠ ધુરંધરોમાંના એક શ્રી જગન્નાથ મુરલીધર અહિવાસીજીએ પોતાની 'રેખાંજલિ'માંથી સંસ્કૃતિ-વિભાગના પ્રત્યેક ઉપવિભાગને અનુરૂપ ધ્વન્યાત્મક રેખા-ચિત્રો લેવાની છૂટ આપીને આ ગ્રંથની સાત્ત્વિક શોભન-કલા-સંપત્તિમાં અધિક ઉમેરો કરેલો છે. તેમના લેખ સાથેનાં ફોટોચિત્રો અને શ્રી નંદબાબુનું ચિત્ર પણ એમની જ સહૃદયતાનું ફળ છે. ભાઈ શ્રી યજ્ઞેશ્વર કલ્યાણજી શુક્લ જેવા સર્વદેશીય કલાકારસ્નેહીએ પૂર્વની કલા વિષે ખાસ સમીક્ષાલેખ લખી આપીને તેને સચિત્ર બનાવવા ત્રણ સુંદર ફોટોચિત્રો આપેલાં છે તે માટે તેમનો આભાર માનીએ છીએ. પ્રખ્યાત પુરાતત્ત્વવિદ અને કલાવિવેચક શ્રી મધુસૂદનભાઈ ઢાંકીએ પોતાના શિલ્પવિષયક લેખને સમૃદ્ધ કરવા પોતે જ્યાં નિયત થયેલા છે તે અમેરિકન ઍકેડેમી ઑફ આર્ટ્સ, વારાણસી,–દ્વારા અધિકૃત ફોટોચિત્રો આપવાની વ્યવસ્થા કરેલી છે તે માટે તેમના તથા ઍકેડેમીના ખૂબ જ આભારી છીએ. વિશેષમાં સૌરાષ્ટ્રની લોકકલા ઉપરના પોતાના લેખ સાથે સુંદર વ્યંજનાત્મક રેખાંકનો દોરી આપવા માટે શ્રી ખોડીદાસ પરમારનો પણ આભાર માનીએ છીએ. છેવટે ગુજરાતના ખ્યાતનામ ફોટો કલાકારોનો પરિચય આપવા અર્થે જે ફોટો-ચિત્રકારોનાં ભાઈ શ્રી બલવન્ત ભટ્ટે ફોટોચિત્રોની અસલ કલાત્મક પ્રતો અમારા ઉપયોગ માટે મેળવી આપી છે તે માટે તેમનો પણ આભાર માનીએ છીએ.

સૌથી છેલ્લે અમારે આભાર માનવાનો રહે છે મુ. શ્રી નાનજીભાઈના સંસ્કૃતિપ્રિય પરિવારનો. તેઓએ પિતૃભક્તિથી પ્રેરાઈને, આ પ્રેરક સંસ્કૃતિકાર્ય કરવાનો મહત્ત્વનો સંકલ્પ કર્યો અને તેનું સંપાદન કરવાની આ ગ્રંથ-સમિતિને તક આપી; જો તેમ ન થયું હોત તો અમે સૌ આટલા બધા શબ્દસ્વામીઓ, કલાકારો અને મહાનુભાવોના સંપર્ક અને સમાગમમાં ક્યાંથી આવી શક્યા હોત? 'સ્મૃતિ અને સંસ્કૃતિ' ગ્રંથ જેવો છે તેવો આટલા નિવેદન પછી વાચકોના કરકમલમાં ધરીએ છીએ.

નિવેદકો,

પોરબંદર
માર્ગશીર્ષ, ૨૦૨૮
દ્વિતીયા, શુક્લ પક્ષ
શનિવાર
તા. ૨૦-૧૧-૧૯૭૧

રતિલાલ છાયા
રમણભાઈ ઉમરવાડિયા
રામનારાયણ ના. પાઠક
શંકરદેવ વિદ્યાલંકાર
હરજીવન થાનકી
સ્મૃતિગ્રંથ સંપાદન સમિતિના સદસ્યો

अनुक्रमणिका

ક્રમાંક	વિષય	લેખક	પૃષ્ઠ
૧.	ગ્રંથ પ્રાગટ્ય સમયે		३
૨.	ગ્રંથ-સમિતિનું પુરોવચન		५
	१२. : : आयुर्वेद : :		
૧.	આયુર્વેદના આચાર્યો	શ્રી બાપાલાલ વૈદ્ય	૬૧૭
૨.	સૌરાષ્ટ્રની વનશ્રી	શ્રી વલ્લભરામ વૈદ્ય	૬૫૨
३.	गुप्तकालीन आयुर्वेद-संहिताएँ	श्री अत्रिदेव विद्यालंकार	६६३
४.	आयुर्वेदका दर्शन	श्री रणजितराय देसाई	६६७
५.	अशोक	श्री रामेश बेदी	६७०
	१३. : : इतिहास-पुरातत्त्व : :		
1.	Kutch: Prospect and Retrsopect	Dr. H. D. Sankalia	
૨.	જેઠવા રાજા શિયા, હલામણ અને ભાણની ઐતિહાસિકતા	શ્રી ડોલરરાય રં. માંકડ	૬૭૮
૩.	પ્રાગ્જ્યોતિષપુર અને દ્વારકા	શ્રી કેશવરામ શાસ્ત્રી	૬૮૦
૪.	ભૂતકાળની ભીતરમાં	શ્રી હરિપ્રસાદ શાસ્ત્રી	૬૮૯
૫.	આખું વિશ્વ આર્ય હતું.	શ્રી શંભુપ્રસાદ દેસાઈ	૬૯૨
૬.	લોકશાહીની જન્મભૂમિ : ભારત	શ્રી હરકાન્ત શુક્લ	૬૯૫
૭.	દ્વારકેશ અને સોમનાથ વચ્ચેનું ધર્મારણ્ય	શ્રી મણિલાલ વોરા	૬૯૭
૮.	રાણા શ્રી સુરતાનજીના બે કાવ્યગ્રંથો	શ્રી રતિલાલ છાયા	૭૦૩
૯.	ઉદ્યોગ અને સંસ્કારની નગરી : પોરબંદર	શ્રી હરજીવન થાનકી	૭૧૬
१०.	रामगुप्त : एक ऐतिहासिक विवाद	डॉ. परमेश्वरीलाल गुप्त	७२०
११.	कालिदास-कालीन भारतका अर्थतंत्र	श्री ज्योतिप्रकाश सक्सेना	७२६
	१४. : : लोकजीवन : :		
૧.	સૌરાષ્ટ્રની સાગર-સંસ્કૃતિ	શ્રી કલ્યાણરાય જોષી	૭૩૧
૨.	'લોકશાસ્ત્ર' – ફોક્લોર	શ્રી પુષ્કર ચંદરવાકર	૭૩૯
૩.	સૌરાષ્ટ્રની લોકકળાઓ	શ્રી ખોડીદાસ પરમાર	૭૪૪
૪.	આતમને જગાડતી વાણી	શ્રી મકરંદ દવે	૭૫૭
૫.	ભજનોમાં અવળવાણી	શ્રી દામોદર ભટ્ટ 'સુધાંશું'	
६.	लोकसंस्कृति : एक चिन्तन	डॉ. निरूपण विद्यालंकार	७६६

१५. : : शिल्प अने स्थापत्य : :

1. Glimpses in Indian Arts — Jaykishandas Sedani
૨. સૌરાષ્ટનાં મંદિર-સ્થાપત્યો — શ્રી પ્રભાશંકર સોમપુરા — ૭૮૧
૩. સોમનાથ અને તેનું શિલ્પાંકન — શ્રી પુષ્પકાંત ધોળકિયા — ૭૮૪
૪. કલિંગ અને કૌંતલીય દેવમંદિરનાં શોભાંકનો — શ્રી મધુસૂદન ઢાંકી — ૭૯૬
૫. ભારતીય ભવન-નિર્માણમાં વિકૃતિ — શ્રી પ્ર. સોમપુરા
६. उड़ीसाके शिल्प-सौन्दर्य — डॉ. हरिदत्त भट्ट

१६. : : नृत्य : :

1. Modern Influence on Indian Dance — Shri Mrinaliniben Sarabhai
2. Philosophy of Manipuri Dancing — Shri Savitaben Mehta
૩. ઓડિસ્સાની નૃત્યશૈલી : ઓડિસ્સી — શ્રી મેનકા બહેન ઠક્કર — ૮૨૦

१७. : : नाट्य : :

1. The Absurd in Literature — Dr. R. L. Umarwadia
૨. ગુજરાતની નવી રંગભૂમિના સર્જકો — શ્રી ધનસુખલાલ મહેતા — ૮૩૧
૩. નાટ્યભૂમિમાં મનોયાત્રા — શ્રી મધુકર રાંદેરિયા — ૮૩૪
૪. ભારતીય નાટ્યનાં બદલાતાં સ્વરૂપો — શ્રી પ્રાગજી ડોસા — ૮૩૮
५. रवीन्द्रनाथ और रंगमंच — श्री मेधाव्रत विद्यालंकार — ८४३

१८. : : चित्र : :

૧. ચિત્રકળાનું શિક્ષણ : એક લેખાવલિ — શ્રી રવિશંકર રાવલ — ૮૪૯
૨. ભારતીય ચિત્રકળાની શોધમાં — શ્રી જગન્નાથ અહિવાસી — ૮૬૨
૩. પૂર્વની ચિત્રકળા : લક્ષ્ય અને ધ્યેય — શ્રી યજ્ઞેશ્વર શુક્લ — ૮૬૯
૪. ગુજરાતના થોડાક તસ્વીરકારો — લેફ. કર્નલ બલવંત ભટ્ટ — ૮૭૩
५. शिल्पाचार्य श्री अवनीन्द्रनाथ ठाकुर — श्री शंकरदेव विद्यालंकार — ८७९

१९. : : संगीत : :

૧. 'ખ્યાલ' ગાયન : એક વિચાર — શ્રી શિવકુમાર શુક્લ — ૮૯૧
૨. પંડિત ઓમકારનાથજી ઠાકુર : સંસ્મરણ, સાધના અને સિદ્ધિ — શ્રી રતિલાલ છાયા — ૮૯૩
૩. હિંદુસ્તાની સંગીત : એક ચર્ચા — શ્રી શિવકુમાર શુક્લ, ડૉ. નટુભાઈ મહેતા, રમણભાઈ ચતવાણી અને શ્રી રતિલાલ છાયા — ૯૦૪

२०. : : साहित्य : :

૧. કવિની શ્રદ્ધા — શ્રી ઉમાશંકર જોષી — ૯૧૧
૨. શ્રી અરવિંદના મહાકાવ્ય 'સાવિત્રી'માં પ્રભુનાં દર્શન — શ્રી સુન્દરમ્ — ૯૧૮
૩. સાહિત્યક્ષેત્રનું ભાવિ — શ્રી અનંતરાય રાવળ — ૯૨૭
૪. વસંતવિલાસ : ગુજરાતી ફાગુકાવ્ય — ડૉ. કાંતિલાલ વ્યાસ — ૯૩૧

૫. લિપિનો વિકાસ	શ્રી બચુભાઈ રાવત	૯૩૬
૬. મધ્યયુગના મર્મી કવિસાધકો	શ્રી જયંતીલાલ આચાર્ય	૯૫૪
૭. શ્રી અરવિંદનો ગુજરાતી કવિતા પર પ્રભાવ	શ્રી ઉશનસ્	૯૫૮
૮. સરસ્વતીચન્દ્રમાં શ્રી ગો. મા. ત્રિ.નું સંસ્કૃતિદર્શન	શ્રી ઉપેન્દ્ર પંડયા	૯૬૨
૯. ગુજરાતી કવિતામાં સંસારસુધારણા	ડૉ. બિપિન ઝવેરી	૯૭૦
૧૦. આયુર્વેદમાં કવિતા	શ્રી મુકુન્દ 'પારાશર્ય'	૯૭૭
૧૧. પારસી સાહિત્યકારોનું ગુજરાતી સાહિત્યને પ્રદાન	શ્રી મિનુ દેસાઈ	૯૮૨
१२. तपोवनोंके कवि कालिदास	श्री वागीश्वर विद्यालंकार	९९१
१३. रवीन्द्रनाथ और बंगला नाटयसाहित्य	श्री द्विजराम यादव	१००४
१४. निबन्धकार : रवीन्द्रनाथ ठाकुर	श्री बीरेन्द्रकुमार विद्यालंकार	१०१५
१५. सीमोल्लंघन	श्री एन. चन्द्रशेखरन्	१०२०
१६. राष्ट्रभाषाका अन्वेषक : दयानन्द	श्री विष्णु प्रभाकर	१०२२
१७. वियोग और आँसू	श्री निरंजन आचार्य	१०२६
१८. स्वामी श्रद्धानन्दजीकी साहित्यसेवा	श्री दीनानाथ सिद्धान्तालंकार	१०४०
१९. तुलसीदासजीका वनविहार	श्री ओमप्रकाश वेदालंकार	१०४६
२०. हिन्दी साहित्यका आदिकाल	श्री देवेन्द्रकुमार जैन	१०५०
२१. कवि कालिदास और भारतीय जीवनदर्शन	श्री कैलाशचन्द्र विद्यालंकार	१०५६
२२. महात्मा गांधी और शान्तिनिकेतन	श्री गणेशचन्द्र साहा	१०६१

२१. : : विवेचन : :

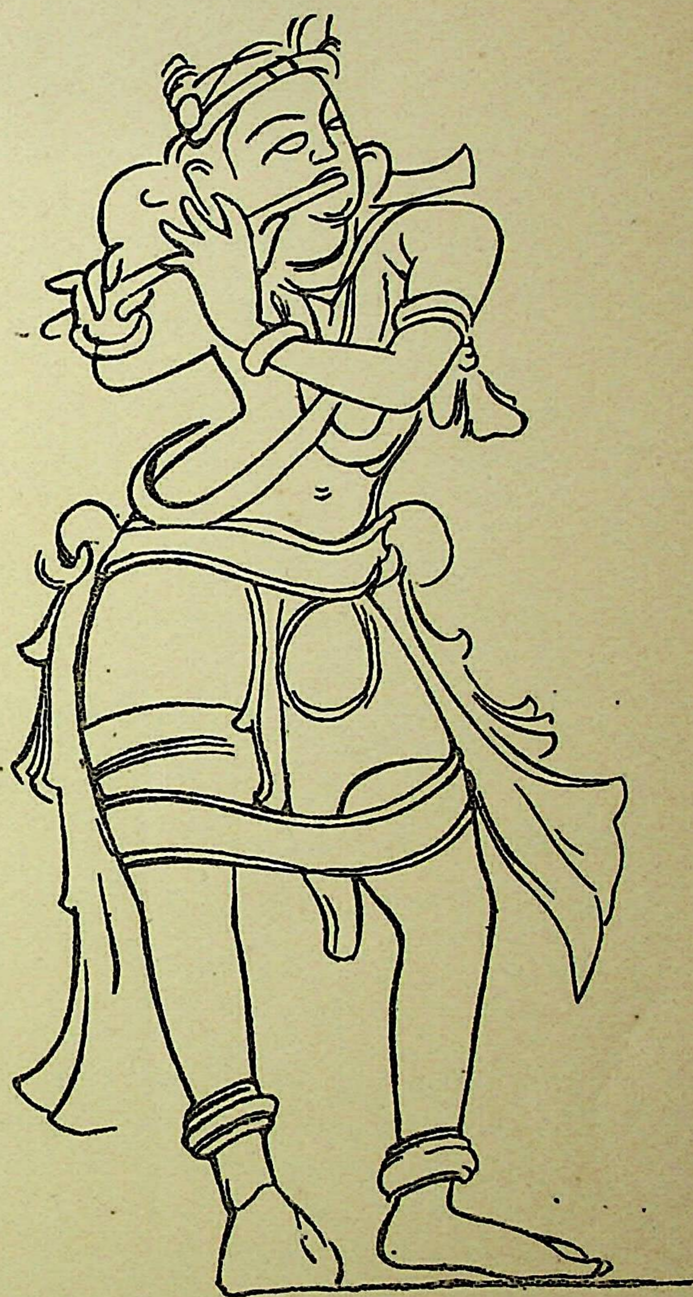
૧. પ્રાચીન રસસિદ્ધાન્ત	શ્રી જ્યોતીન્દ્ર દવે	૧૦૬૭
૨. નવલિકા: ગઈ કાલની અને આજની	શ્રી ગુલાબદાસ બ્રોકર	૧૦૮૦
૩. સાહિત્યમાં વાસ્તવલક્ષિતા	શ્રી હસિત બૂચ	૧૦૮૮
૪. સાંપ્રત કવિતાપ્રવાહ	શ્રી જયન્ત પાઠક	૧૦૯૪
५. संस्कृत काव्य साहित्यमें साहित्यतत्त्व	श्री रेवाप्रसाद त्रिवेदी	१०९७
६. अग्निपुराणका काव्यशास्त्रीय भाग	श्री विष्णुदत्त राकेश	११०८
७. काव्यकी प्रेरणा	श्री नवलकिशोरजी	१११२
८. कालिदासका सौन्दर्यदर्शन	श्री जयपाल विद्यालंकार	१११४

२२. : : सर्जन अने प्रदान : :

૧. રાજરત્ન શ્રી નાનજીભાઈએ સ્થાપેલી અને પ્રેરેલી સંસ્થાઓનો ટૂંકો પરિચય	સંપાદકો	૧૧૨૩

२३. : : ध्वनि-प्रतिध्वनि : :

૧. જીવન-પ્રસંગોની સૂચિ	સંપાદકો	૧૧૪૧



જીવન-સંગીત
શિલ્પ : બેલુર, મહીસુર
આલેખક
જગન્નાથ અહિવાસી

આયુર્વેદ

नात्मार्थं नापि कामार्थं अथ भूतदयां प्रति ।।

धर्मार्थ-काम-मोक्षाणाम्
आरोग्यं मूलमुत्तमम् ।

☆ ☆ ☆ આયુર્વેદના આચાર્યો

લેખક : વૈદ્યરાજ શ્રી॰ બાપાલાલ વૈદ્ય, ભૂતપૂર્વ આચાર્ય, આયુર્વેદ કૉલેજ, સૂરત

અમરકોષમાં આચાર્યની વ્યાખ્યા "मन्त्रव्याख्याकृदाचार्यः" (દ્વિતીય કાણ્ડ–બ્રહ્મવર્ગ–૭) મંત્ર અર્થાત્ વેદનું જે વ્યાખ્યાન કરી શકે તે આચાર્ય—આવી આપી છે. મનુએ વ્યાખ્યા નીચે મુજબ આપી છે :

उपनीय तु यः शिष्यं वेदमध्यापयेन् द्विजः। અ. ૨–૧૪૦

सकल्पं सरहस्यं च तमाचार्यं प्रचक्षते॥

કલ્પ–યજ્ઞવિદ્યા. રહસ્ય–ઉપનિષદો. કલ્પ અને રહસ્ય સાથે જે દ્વિજ વેદનો અભ્યાસ કરાવે તે આચાર્ય.

આયુર્વેદ વેદનો જ ઉપાંગ છે. એટલે આયુર્વેદ ભણાવનારા અને તે જ્ઞાનનો પ્રચાર કરનારા પણ આચાર્યો કહેવાયા. આવા ઘણા આચાર્યો આયુર્વેદના થઈ ગયા છે.

એકલું પાંડિત્ય હોય તે બસ ન હતું. વેદ, ઉપનિષદો અને ઇતર શાસ્ત્રોનો જાણકાર તો તે હોવો જ જોઈએ પણ સાથે સાથે આચાર્યનું જીવન એવું હોવું જોઈએ જેમાંથી અન્યજનો પ્રેરણા મેળવી શકે. યાસ્કે આચાર્યની નિરુક્તિ આવી આપી છે :

आचार्यः—कस्मात्? आचारं ग्राह्यति। आचिनीति अर्थान्। आचिनोति बुद्धिमिति।

જે આચારનું પાલન કરાવે, જે વિદ્યાવાન હોય અને પ્રખર બુદ્ધિસંપન્ન હોય તે જ આચાર્ય. વિદ્યા, ચારિત્ર, વિનય વગેરેથી યુક્ત હોય તે જ આચાર્ય.

આયુર્વેદ સંબંધી જેમણે સાહિત્યસર્જન કર્યું, આયુર્વેદનો જેમણે સાહિત્ય દ્વારા જનસમાજમાં પ્રચાર કર્યો, તે બધા આયુર્વેદના આચાર્યો સંબંધી આ લખાણ છે.

આયુર્વેદની ઉત્પત્તિ બ્રહ્મામાંથી થઈ છે. બ્રહ્માની ૧ લાખ શ્લોકોવાળી 'બ્રહ્મસંહિતા' આજે ઉપલબ્ધ નથી. આ જ દશા ઘણા ગ્રંથોની છે. હવે આપણે આયુર્વેદના આચાર્યો અને એમના ગ્રંથો ઉપર ઊડતી નજર નાખીશું.

બ્રહ્મા

આપણાં ઘણાં શાસ્ત્રોનું મૂળ બ્રહ્મામાં દેખાય છે. 'વિદ્યાઓ માત્ર પરમ પુરુષનું નિઃશ્વસિત છે.' "ઈશ્વરે જ સૃષ્ટિ પેઠે વિદ્યાઓને ઉત્પન્ન કરી છે. આવી આપણી માન્યતા છે. ઇજિપ્ત વગેરે પ્રાચીન દેશોમાં પણ આવી જ માન્યતા પ્રચલિત હતી.[1]

---

૧. ભિષગાચાર્ય ડૉ. ગિરીન્દ્રનાથ મુખોપાધ્યાય બી. એ; એમ. ડી; એફ. એ. એસ. બી.નો "હિસ્ટરી ઑફ ઇન્ડિઅન મેડિસિન" નામનો ગ્રંથ કલકત્તા યુનિવર્સિટીએ ચાર ભાગોમાં છપાવ્યો છે. આની પ્રસ્તાવનામાં ડૉ. રાયન (મેડિકલ જ્યુરિસ્પ્રુડન્સ આવૃત્તિ ૨જી ૧૮૯૬)નો અભિપ્રાય ટાંકેલો છે તે આ વાતનું સમર્થન કરવા બસ છે."

"All medicine is derived from God, and without his will, it cannot exist or be practised. Hence the healing art, if disunited from religion, would be impious or nothing. Illness requires us to implore the deity for assistance and relief, and humbles human pride. The seeds of the art, the wonderful cures, and the powers of remedies, are in hand of God, whence, we see the dignity of medicine, and what reverence is due to the Divine Author of it. Sacred

ગ્રીકોએ ચિકિત્સાવિજ્ઞાનની શોધ પોતાના એપોલો દેવમાં જોઈ છે. ઋગ્વેદમાં રુદ્રને સંબાધીને કહ્યું છે "भिषक्तमम् त्वां भिषजां शृणोमि" મેં સાંભળ્યું છે કે તમો ચિકિત્સકોમાં શ્રેષ્ઠ છો. યજુર્વેદમાં પહેલા દિવ્ય ચિકિત્સક રુદ્રને કહેલા છે ('प्रथमो दैव्य भिषक्')

ચરકસંહિતાના પ્રથમ અધ્યાયમાં જે કથા છે તે પ્રમાણે સૌ પ્રથમ ભરદ્વાજ ઋષિ ઇંદ્ર પાસે આયુર્વેદ શીખવા ગયા. જે ત્રિસૂત્ર આયુર્વેદ બ્રહ્મા જાણતા હતા તે શાશ્વત આયુર્વેદ ઇંદ્રે ભરદ્વાજને ભણાવ્યો. ભરદ્વાજ પાસેથી ઋષિઓ આયુર્વેદ શીખ્યા. પછી મૈત્રીપરાયણ પુનર્વસુએ સર્વભૂતો ઉપર અનુકંપાથી પવિત્ર આયુર્વેદ છ શિષ્યોને ભણાવ્યા.

સુશ્રુતસંહિતામાં સુશ્રુતે આવી કથા નથી આપી પણ શરૂઆતમાં જ કહ્યું છે કે સ્વયંભૂએ પ્રજાઓને ઉત્પન્ન કરીને તુરત જ એક હજાર અધ્યાયો અને એક લાખ શ્લોકવાળો આયુર્વેદ કર્યો અને એનાં આઠ અંગો કર્યાં. બ્રહ્મા પાસેથી દશ પ્રજાપતિ ભણ્યા. પ્રજાપતિ પાસેથી બંને અશ્વિનો, અશ્વિનો પાસેથી ઇંદ્ર અને ઇંદ્ર પાસેથી હું આયુર્વેદ ભણ્યો છું એમ ભગવાન કાશીરાજ દિવોદાસ ધન્વન્તરિ પોતાના ઔપધેનવ વગેરે સાત શિષ્યોને કહે છે. આ શિષ્યો સુશ્રુતને આગળ કરી સાંભળે છે.

કાશ્યપ સંહિતાના મૂળ ઉપદેશક મારીચ કશ્યપ છે. ઋચીકના પુત્ર જીવકે, કશ્યપે રચેલા આ મોટા ગ્રંથનો સંક્ષેપ કર્યો—કાશ્યપ, વસિષ્ઠ, અત્રિ, ભૃગુ—આ ચાર ઋષિઓ ઇંદ્ર પાસેથી આયુર્વેદ શીખે છે.

'ब्रह्मावैवर्तपुराण'માં બ્રહ્માએ ભાસ્કર (સૂર્યદેવ)ને આયુર્વેદ ભણાવ્યો અને પછી ધન્વતરિ, દિવોદાસ, અશ્વિનો અને બીજાઓ ભાસ્કર પાસેથી આયુર્વેદ ભણ્યા અને પોતપોતાની સંહિતાઓ રચી એ કથા છે. આ સંહિતાઓ અને તેના કર્તાઓનાં નામો જાણવા જેવાં છે :

ऋग्यजुः सामाथर्वाख्यान् दृष्ट्वा वेदान् प्रजापतिः ।
विचिन्त्य तेषामर्थञ्चैवायुर्वेदं चकार सः ॥
कृत्वा तु पञ्चमं वेदं भास्कराय ददौ विभुः ।
स्वतन्त्रसंहितां तस्मात् भास्करश्च चकार सः ॥
भास्करश्च स्वशिष्येभ्य आयुर्वेदं ससंहिताम् ।
प्रददौ पाठयामास ते चक्रुः संहितास्ततः ॥
तेषां नामानि विदुषां तन्त्राणि तत्कृतानि च ।
व्याधिप्रणाशवीजानि साध्वि मत्तो निशामय ॥
धन्वन्तरिर्दिवोदासः काशिराजोऽश्विनौ सुतौ ।
नकुलः सहदेवार्की च्यवनो जनको बुधः ॥
जावालो जाजलिः पैलः करमोऽगस्त्य एव च ।
एते वेदांग-वेदज्ञाः षोडश व्याधि-नाशकाः ॥
चिकित्सा-तत्त्वविज्ञानं नाम तन्त्रमनौपमम् ।
धन्वन्तरिश्च भगवान् चकार प्रथमं ततः ॥
चिकित्सा-दर्पणं नाम दिवोदासश्चकार ह ।
चिकित्सा-कौमुदीं दिव्यां काशिराजश्चकार सः ॥

---

history confirms the sentiment. "Every cure is from God." "The most High crated medicines out of the earth." Everything we enjoy are the gifts of God, none but the impious ever doubted this truth, none but the fools dared to deny it . . . . "

चिकित्सासारतन्त्रं च भ्रमघ्नञ्चाश्विनीसुतौ ।
तन्त्रं वैद्यक-सर्वस्वं नकुलश्च चकार सः ।।
चकार सहदेवश्च व्याधिसिन्धु-विमर्दनम् ।
ज्ञानार्णवम्महातन्त्रं यमराजश्चकार सः ।।
च्यवनो जीवदानं च चकार भगवानृषिः ।
चकार जनको योगी वैद्यसन्देह-भञ्जनम् ।।
सर्व-सारं चन्द्रसुतो जाबालस्तन्त्रसारकम् ।
वेदांगसार-तन्त्रं च चकार जार्जालिर्मुनिः ।।
पैलो निदानं करभस्तन्त्रं सर्वधरम्परम् ।
द्वैधनिर्णयतन्त्रं च चकार कुम्भ-सम्भवः ।।
चिकित्साशास्त्र बीजानि तन्त्राण्येतानि षोडश ।
व्याधिप्रणाश बीजानि बलाधारकराणि च ।।
मथित्वा ज्ञानमन्थानैरायुर्वेद-पयोनिधिम् ।
ततस्तन्त्राणि चोज्जर्नह्रुवनीतानि कोविदाः ।।
एतानि क्रमशो दृष्ट्वा दिव्यां भास्करसंहिताम् ।
आयुर्वेदं सर्ववीजं सर्वं जानामि सुन्दरि ।।

(ब्रह्मवैवर्ते १६ अध्याये)

અષ્ટાંગ–હૃદય (વાગ્ભટ) કહે છે કે અત્રિપુત્ર આત્રેય વગેરે ઈંદ્ર પાસેથી આયુર્વેદ ભણ્યા. આવી સર્વાંગસુંદરા ટીકા કહે છે કે આત્રેય, ધન્વન્તરિ, નિમિ, કશ્યપ વગેરે ઈંદ્રના શિષ્યો હતા.

ભાવપ્રકાશના કર્તા ભાવમિશ્ર આત્રેય ભરદ્વાજ અને ધન્વન્તરિ — ત્રણેને ઈંદ્રના શિષ્યો ગણે છે. ચરકને એ શેષનાગનો અવતાર કહે છે. નારાયણે જેમ વેદોનો ઉદ્ધાર કર્યો તેમ આયુર્વેદનો ઉદ્ધાર આ શેષનાગના અવતારે કર્યો.

સૃષ્ટિની ઉત્પત્તિની અને આયુર્વેદના વંશવૃક્ષની આવી ભિન્ન ભિન્ન માન્યતાઓ પ્રવર્તે છે. પરંતુ એક વાત તો સ્પષ્ટ જ છે કે આયુર્વેદની ઉત્પત્તિનાં મૂળ શોધ્યાં શોધી શકાયાં નથી. જ્ઞાન માત્ર પ્રભુનું જ ઉચ્છિષ્ટ છે એમ માનનારા આર્યોને આ જ છાજે છે.

બ્રહ્મા — આદ્ય આચાર્ય

બ્રહ્માની એક લાખ શ્લોકવાળી બ્રહ્મસંહિતા આજે મળતી નથી. પરંતુ બ્રહ્માના નામ ઉપર નીચેના ૧૬ યોગો (દવાના પાઠો) ચઢેલા જોવામાં આવે છે.

૧. સર્વાંગસુંદર રસ
૨. વાતકુલાન્તક
૩. ચતુર્મુખ રસ
૪. આમવાત ગજસિંહમોદક
૫. વિજ્યાનન્દ રસ
૬. સૂતિકાદનો રસ
૭. નીલકંઠ રસ
૮. મૃતસંજીવનો અંગદ
૯. બૃહદગ્નિમુખ ચૂર્ણ
૧૦. બૃહત્ સારસ્વત ચૂર્ણ
૧૧. ચંદ્રપ્રભા ગુટિકા
૧૨. સ્વયંભુવ ગુગ્ગુલુ
૧૩. માચિકાસવ
૧૪. દશસારસર્પિ
૧૫. કર્ણામૃત તૈલ
૧૬. સહચર તૈલ

આ યોગો બ્રહ્માના હશે કે બીજાઓએ એમના નામ ઉપર ચઢાવી દીધા હશે?

વિષ્ણુ

ઋગ્વેદમાં વિષ્ણુને પૃથ્વીનાં સાત ધામો ત્રણ જ પગલાંમાં સર કરતા બતાવ્યા છે. (ઋ. ૧–૨૨). પુરાણોએ આ જ વાત 'વામનાવતાર'દ્વારા રજૂ કરી છે. યાસ્કે એમના નિરુક્તમાં વિષ્ણુને આદિત્ય કહ્યા છે અને મૅક્સમૂલરે આ જ વાતને સૂર્યના ઉદય, મધ્યાહ્ન અને અસ્ત સાથે ઘટાવી છે.

બ્રહ્મા-વિષ્ણુ-મહેશ — એ આપણી ત્રિપુટી. વિષ્ણુ પાલન કરનાર મનાય છે.[૧]

વિષ્ણુનાં સહસ્ર નામોનો જપ કરવાથી રોગમાત્ર હણાઈ જાય છે એમ ચરકે પણ કહ્યું છે.

विष्णुं सहस्रमूर्धानं चराचरपतिं विभुम्।
स्तवन् नामसहस्रेण ज्वरान् सर्वान् व्यपोहति ।।

વિષ્ણુના નામ ઉપર ૧૦ યોગો જોવામાં આવે છે. પ્રખ્યાત નારાયણ તેલ વિષ્ણુની બનાવટ છે. સ્વલ્પનારાયણ તેલ, મધ્યમનારાયણ તેલ, મહાનારાયણ તેલ, વિષ્ણુ તેલ, બૃહત્ શૃંગારાભ્ર, નિત્યોદય રસ, સર્વાંગસુંદર રસ વગેરે યાગો વિષ્ણુના નામ ઉપર ચઢેલા છે.

દરદીને દવા આપતી વખતે વિષ્ણુનું સ્મરણ કરવાનું વિધાન આજે પણ ચાલુ જ છે. (औषधे चिन्तयेद्विष्णुम्)

શિવ

વેદોના રુદ્ર આગળ ઉપર શિવ તરીકે ઓળખાયા. પારાનું સંસ્કૃત નામ છે રસ. રસના સ્વામી એ રસેશ. આજે પણ ઘણા વૈદ્યો રસેશાચાર્ય તરીકે પારાનું પૂજન કરે છે. શિવનાં પત્ની પાર્વતી. પારો જેમ શિવનું વીર્ય ગણાય છે તેમ ગંધક પાર્વતીનું રજ ગણાય છે. જગતનાં માતાપિતા પાર્વતી અને શંકર ગણાય છે, તેમ પારદગંધકના યોગોથી અવનવાં ઔષધોનું નિર્માણ થાય છે. રસના ઘણા ગ્રંથો શિવપાર્વતીના સંવાદ રૂપે જ લખાયેલા છે. શિવના નામ ઉપર નીચેના ગ્રંથો છે :

૧. આયુર્ગ્રન્થ
૨. રુદ્રયામલ તંત્ર
૩. કામતંત્ર
૪. શૈવ સિદ્ધાંત
૫. આયુર્વેદ
૬. કૈલાસકારક
૭. વૈદ્યરાજતંત્ર

આમાંનો એક પણ ગ્રંથ આજે પ્રાપ્ય નથી.* શિવના નામ ઉપર ૬૨ યોગો ગિ. મુખોપાધ્યાયે આપ્યા છે.

ભાસ્કર

બ્રહ્મવૈવર્તપુરાણમાં કહ્યું છે કે બ્રહ્માએ સૌ પ્રથમ આયુર્વેદ ભાસ્કર (સૂર્ય)ને ભણાવ્યો અને ભાસ્કર પાસેથી બીજાઓ તે ભણ્યા. ભાસ્કરસંહિતા આજે અપ્રાપ્ય છે. પ્રસિદ્ધ ભાસ્કરલવણ ચૂર્ણ તેમ જ બીજા બેત્રણ યોગો એમના નામ ઉપર ચડેલા છે. 'आरोग्य भास्करादिच्छेत्' સૂર્ય પાસેથી આરોગ્ય ઇચ્છવું — એવા ઘણા મંત્રો ઋગ્વેદમાં જણાય છે.

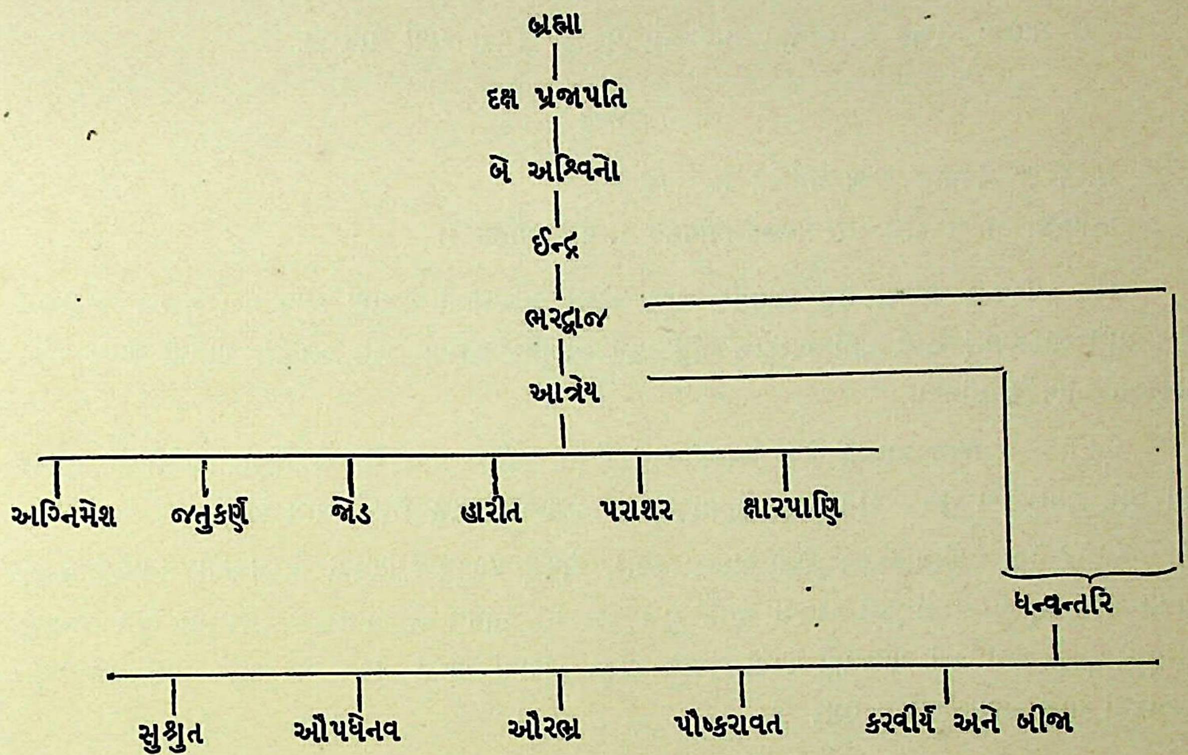
---

૧. ब्रह्मत्वे सृजते चैव विष्णुत्वे पाति नित्यशः।
रुद्रत्वे चैव संहर्ता एको देवः त्रिधा स्थितः।। (अग्निपुराण)

* રસકલ્પ અને ધાતુક્રિયા નામના રુદ્રયામલ તંત્રના બે કટકાઓની નોંધ ડૉ. પ્રફુલ્લચંદ્ર રૉયે તેમના 'હિસ્ટ્રી ઑફ ઈન્ડિયન કૅમિસ્ટ્રી' નામના ગ્રંથમાં કરી છે અને ધાતુક્રિયામાંથી લાંબો ઉતારો આપ્યો છે. રસકલ્પમાં ગોવિન્દ, સ્વચ્છન્દ ભૈરવ વગેરે આચાર્યોનો ઉલ્લેખ છે. આચાર્ય રૉય આ ગ્રંથને ૧૩મા શતકની આસપાસનો ધારે છે. દુ. કે. શાસ્ત્રી.

દક્ષ પ્રજાપતિ

બ્રહ્મા પાસેથી પ્રજાપતિએ આયુર્વેદની શિક્ષા મેળવી. દક્ષ પાસેથી બે અશ્વિનીકુમારોએ મેળવી. આ સિવાય બીજી કોઈ માહિતી પ્રાપ્ય નથી. મહારાસ્નાદિ કવાથ પાઠ દક્ષનો મનાય છે. (महारास्नादिकं नाम प्रजापति-विनिर्मितम्) આયુર્વેદનું વંશવૃક્ષ દર્શાવવું હોય તો આમ દર્શાવાય :



અશ્વિનીકુમારો

દક્ષ પ્રજાપતિ પાસે અશ્વિનો આયુર્વેદ શીખ્યા. આ અશ્વિનો સંબંધી યાસ્ક કહે છે કે " "तत्र कौ अश्विनौ। द्यावापृथिवी इति एके। अहोरात्रौ इति एके। सूर्यचन्द्रमसौ इति एके। राजानौ पुण्यकृतौ इति ऐतिहासिकाः। तयो: काल: ऊर्ध्वमूर्ध्वरात्रात् प्रकाशितव्यस्य अनुविष्टम्भमनु।।" કેટલાક કહે છે કે અશ્વિનીકુમારોનો અર્થ થાય છે આકાશ અને પૃથ્વી. બીજા કહે છે કે રાતદિવસની જોડી એ જ અશ્વિનીકુમારો છે. બીજા કહે છે કે સૂર્યચંદ્ર એ બે જ અશ્વિનો છે. ઐતિહાસિકો કહે છે કે પુણ્ય કરનારા બે રાજાઓ અશ્વિનો હતા.

તેઓનો સમય અર્ધરાત્રી પછીનો છે, જ્યારે પ્રકાશ થંભી ગયો હોય છે. અશ્વિનીકુમારો સદા જુવાન રહેનાર, લાંબી ભુજાઓવાળા, ઝડપથી કામ કરનારા, વૃદ્ધાવસ્થાને ન જાણનારા, બધી દિશાઓમાં જઈ શકનારા, બલવાન દેવો હતા. ઋગ્વેદમાં એમને અનેક સારાં ઑપરેશનો કરનાર તરીકે બતાવવામાં આવેલા છે. બીજી તરફ દેવોના એ વૈદ્યો છે અને અનેક ચમત્કારો સાથે એમનાં કામ જોડાયેલાં છે.

આમ છતાં તેઓને યજ્ઞોમાં આહુતિ આપવામાં આવતી ન હતી. ચ્યવન જેવા વૃદ્ધને યુવાન બનાવ્યા એટલે ચ્યવને તેમને યજ્ઞોમાં ભાગ લેવાની અનુજ્ઞા આપી તેમનો દરજ્જો વધાર્યો. મહાભારતમાં ઉપમન્યુ આકડાનાં પાન ખાવાથી અંધ બની ગયેલો તે અશ્વિનીકુમારોની સ્તુતિ કરવાથી આંખે દેખતો થઈ ગયો હતો એવી કથા છે.

અશ્વિનોના નામ ઉપર ૪૦ યોગો છે. નીચેનાં પુસ્તકો એમણે લખેલાં મનાય છે:

૧. ચિકિત્સા સારતંત્ર (બ્રહ્મવૈવર્ત)
૨. અશ્વિનિસંહિતા (ભાવપ્રકાશ)
૩. ધાતુરત્નમાલા
૪. નાડીનિદાન

કોઈ પાછલા લેખકે અશ્વિનોને નામે આ પુસ્તકો ચડાવી દીધાં લાગે છે.

ઈન્દ્ર

अश्विभ्यां भगवान् शक्रः प्रतिपेदे ह केवलम्।
ऋषि-प्रोक्तो भरद्वाजः तस्माच्छक्रमुपागमत् ।। चरक-संहिता ।।

બંને અશ્વિનો પાસેથી ઈંદ્ર આયુર્વેદ ભણ્યા એટલે ઋષિઓની સભામાં ઠરાવ થયા મુજબ ભરદ્વાજને ઈંદ્ર પાસે મોકલવાનું નક્કી થતાં ભરદ્વાજ ઈંદ્ર પાસે આયુર્વેદ ભણવા ગયા. ભરદ્વાજ પાસેથી અત્રિ વગેરે ઋષિઓ આયુર્વેદ શીખ્યા.

ऐन्द्रोक्ति રસાયન નામનો યોગ (ચરકસંહિતા) ઈંદ્રનો પ્રસિદ્ધ યોગ છે. એ સિવાય સર્વતોભદ્ર નામનો રસ અને દશમૂલાદ્ય તૈલ—બંને પાઠો ઈંદ્રના છે. હરિતક્યાવલેહ પણ ઈંદ્રનો યોગ છે.

ઈંદ્ર દેવોના અધિપતિ, અસુરોનો સંહાર કરનાર, એમનું આયુધ દધીચિનાં હાડકાંમાંથી બનાવેલું વજ્ર; વાહન ઐરાવત; પત્ની ઈંદ્રાણી અથવા શચી. પુત્ર જયન્ત. ગૌતમપત્ની અહલ્યાના શીયળનો ભંગ કરનાર, પરિણામે વૃષણો ખરી ગયાં. પાછળથી મેષનાં વૃષણો ગ્રાફ્ટ કરવામાં આવ્યાં એટલે 'મેષવૃષણ' નામે ઓળખાયા. ઋગ્વેદમાં ઘણી ઋચાઓ ઈંદ્ર ઉપર છે.

કાશ્યપ

મારિચ ઋષિના પુત્ર. દક્ષપ્રજાપતિની ૧૭ કન્યાઓને પરણનાર અને પૃથ્વી ઉપરની સમસ્ત સૃષ્ટિનો વેલો ચલાવનાર કાશ્યપ હતા. ચરકસંહિતામાં હિમાલયની તળેટીમાં ભેગા થયેલા ઋષિઓમાં કાશ્યપ નામના ઋષિ પણ છે. ચરકસંહિતામાં, ગર્ભસંબંધી ચર્ચામાં ગર્ભમાં એકીસાથે બધાં અંગોનું નિર્માણ થાય છે (सर्वांग निवृत्तिः) એવો કાશ્યપનો મત ટાંકેલો છે. કાશ્યપ વૈદિક ઋષિ છે. कश्यप-संहिताના કર્તા આ કાશ્યપથી ભિન્ન લાગે છે. ચરકની ઋષિસભાના કાશ્યપ પણ વૈદિક ઋષિ જ લાગે છે.

ચ્યવન

સુકન્યાપતિ આ મહર્ષિએ અશ્વિનીકુમારોને યજ્ઞમાં ભાગ આપ્યો. એ કથા સુપ્રસિદ્ધ છે. અશ્વિનોએ વૃદ્ધ ચ્યવનને યુવાન ને સુંદર બનાવ્યા તે દવા च्यवन-प्राशावलेह સારા ભારતવર્ષમાં વિશેષ પ્રસિદ્ધ છે. એક लघु-च्यवन-प्राशावलेहનો પાઠ પણ મુખોપાધ્યાયે આપ્યો છે. ચ્યવને બ્રહ્મવૈવર્તપુરાણ પ્રમાણે, જીવાદાન નામનું તંત્ર રચ્યું છે. હાલ અપ્રાપ્ય છે.

યમ : વિવસ્વતના પુત્ર—મરેલાઓના દેવ. પાપીઓને શિક્ષા કરનાર—ઋગ્વેદમાં યમને પાપીઓને પીડનાર તરીકે વર્ણવ્યો નથી, પરંતુ એમના કૂતરાઓ ત્રાસ આપનારા ગણાવ્યા છે. યમ અને વરુણ—બન્ને દેવો પાસેથી મુક્તિ માગનારી ઋચાઓ છે. યમ યમી બન્ને ભાઈ-બહેનો છે. યમરાજે જ્ઞાનાર્ણવ નામનો ગ્રન્થ લખેલો છે. બ્રહ્મવૈવર્ત પુરાણમાં આ કહેલું છે. બીજું એક ધર્મશાસ્ત્ર નામનું યમનું પુસ્તક મનાય છે.

વરુણ : સમુદ્રના અધિપતિ સાયણ કહે છે કે મિત્ર દિવસનો દેવતા છે, જ્યારે વરુણ એ આથમતા સૂર્યનો દેવ છે. મોટે ભાગે મિત્રાવરુણ સાથે જ વપરાય છે. શતપથ મુજબ પૃથ્વી મિત્ર છે અને આકાશ વરુણ છે. વરુણ પાસે લાખો દવાઓ હતી અને અમરત્વ બક્ષનાર તરીકે ગણાય છે. પાપ અને દુષ્ટતા હાંકી કાઢવા વરુણની સ્તુતિ થાય છે. વરુણ દીર્ઘાયુષ બક્ષનાર છે. "હે વરુણ ! ભયંકર વ્યાધિઓમાંથી અમારું રક્ષણ કરો." આવી પ્રાર્થના ઋગ્વેદમાં છે. નીચેનો મંત્ર બોલવાથી રોગમાંથી મુક્તિ મળે છે :

'यदुत्तमं वरुणपाशमित्येतत् सदा प्रयुञ्जानः सम्बाधं न निगच्छति निगतश्च प्रमुच्यते।'

જલોદર રોગ વરુણના કોપમાંથી ઉદ્ભવેલો મનાય છે.

વરુણના નામ ઉપર કોઈ યોગ નથી.

અગ્નિ : માર્કણ્ડેય પુરાણમાં અગ્નિની સાત જીભ નીચે મુજબ આપી છે :

૧. કાલી ૨. કરાલી ૩. મનોજવા ૪. સુલોહિતા ૫. સુધૂમ્રાવર્ણા ૬. સ્ફુલિંગિની ૭. વિશ્વા. માણ્ડૂકોપનિષદમાં તેમ જ ગૃહ્યસૂત્રોમાં આ નામો જરાક જુદાં છે. વિશ્વનો દેવ અગ્નિ એ જ માનવ શરીરાન્તર્ગત વૈશ્વાનર અગ્નિ છે.

બૃહસ્પતિ : એકેય યોગ બૃહસ્પતિના નામ ઉપર નથી. નથી એકેય પુસ્તક કે નથી એક પણ યોગ. બાવર મેન્યુસ્ક્રિપ્ટમાં 'बार्हस्पत्यम् बृहत्करणम्' શરીરને હૃષ્ટપુષ્ટ બનાવવાનો આ યોગ છે. એમાં અશ્વગન્ધા મુખ્ય છે.

ચક્રદત્તમાં સુરેશ્વર ઘૃતમ્ જીવકના નામ ઉપર યોગ છે. ટીકાકાર શિવદાસ સેન કહે છે કે અહીં જીવકનો અર્થ બૃહસ્પતિ છે (जीवो बृहस्पति स्वार्थकः) પણ આવો અર્થ કરવાની શી જરૂર છે? જીવકના નામ ઉપર યોગ ગણવામાં શો વાંધો છે? રામાયણ યુદ્ધકાણ્ડમાં બૃહસ્પતિને ચિકિત્સા સારી પેઠે જાણનાર તરીકે કહેલો છે. સુષેણ વૈદ્યને મુખે જે શ્લોકો ટાંકેલા છે તેમાં

तानार्तान् नष्टसंज्ञाश्च गतासूंश्च बृहस्पतिः।
विद्याभि : मन्त्रयुक्ताभिः ओषधिभिः चिकित्सति ।।

ઉસના : દૈત્યોના ગુરુ શુક્રાચાર્યનું નામ છે. ભૃગુ ઋષિના એ પુત્ર છે. મરેલાઓને સજીવન કરવાની વિદ્યા એ જાણતા હતા અને એ શીખવા માટે દેવોએ કચને તેમની પાસે મોકલ્યો હતો. એમને દેવયાની નામની એક પુત્રી હતી. એમના નામ ઉપર એક યોગ બાવર મૅન્યુસ્ક્રીપ્ટમાં છે :

'औशनसो योगः इन्द्रप्रियः।' આ યોગમાં સાકર, મધ, દૂધ, ઘી ત્રિકટુ નાખીને પી જવું. આ ઈન્દ્રપ્રિય યોગ કહ્યો છે.

ભરદ્વાજ : વૈદિક ઋષિ છે. અથર્વવેદના દશમા કાણ્ડના એક સૂક્તના એ ઋષિ છે. આ એક સૂક્તમાં હાડકાંનું વર્ણન છે. અથર્વવેદમાં પણ આ કાંડ પ્રાચીનતર વિભાગમાં છે. એટલે વેદાંતર્ગત આયુર્વેદના પ્રતિનિધિ તરીકે ભરદ્વાજને માનીએ તો ભરદ્વાજ ઇન્દ્ર પાસેથી આયુર્વેદ શીખ્યા અને ઋષિઓ ભરદ્વાજ પાસેથી શીખ્યા એ વાતની ગડ બરાબર બેસી જાય છે.

બૃહસ્પતિના એ પુત્ર અને દ્રોણાચાર્યના એ પિતા થાય. એમના વિષે નીચેની એક વાત ભાગવતમાં આવે છે.

ભરદ્વાજના એક ભાઈ ઉતથ્યની પત્ની મમતાને ગર્ભ હતો. આ છતાં બૃહસ્પતિ મમતામાં મૈથુન કરવા પ્રેરાયા. એટલે પ્રથમ ગર્ભે આ બીજા ગર્ભને લાત મારી બહાર કાઢી નાખ્યો. બૃહસ્પતિએ પહેલા બાળકને શાપ આપ્યો 'તું જિંદગીભર અંધ રહીશ' આજ બાળક આગળ ઉપર દીર્ઘતમસ નામે ઓળખાયો. બીજા બાળકને મમતાને સોંપવામાં આવ્યો. બે બાપના આ પુત્રને ('द्वाजम् भर') તું ઉછેર. આ સંતાનનું નામ 'ભરદ્વાજ' પડયું. આ ભરદ્વાજ વેદમાં, રામાયણમાં, મહાભારતમાં એક મહાન ઋષિ તરીકે પ્રખ્યાત બનેલ છે. સૂર્ય પાસેથી તેની ગરમીને પૃથ્વી ઉપર ઉતારનાર અને આયુર્વેદ ચિકિત્સા–પ્રવર્તક આ બેથી એમની ખૂબ જ પ્રતિષ્ઠા છે. ચરક સંહિતામાં આ ભરદ્વાજ ઉપરાંત બીજા 'કુમારશિરા ભરદ્વાજ' નામના ભરદ્વાજનો ઉલ્લેખ છે. ભરદ્વાજ પછી એકદમ પુનર્વસુ આત્રેયની કથા શરૂ થતી હોઈ કેટલાક પુનર્વસુ આત્રેયને જ ભરદ્વાજ માને છે (જુઓ आयुर्वेद–दीपिका).

भारद्वाजीयम् આ નામનું એમનું એક પુસ્તક છે. મેહ ઉપરનું ફક્ત એક જ પ્રકરણ હાથપોથી તરીકે મળે છે. भेषजकल्प : એ બીજું પુસ્તક છે. અવધાન સરસ્વતીના પુત્ર વેંકટેશે એના ઉપર વ્યાખ્યા લખેલી છે. बृहत् फलघृतम् અને फलघृतम् આ બે પ્રખ્યાત ધૃતના યોગો ભરદ્વાજના નામ ઉપર ચઢેલા છે.

નારદ : નીચેનાં પુસ્તકો એમનાં ગણાય છે :

१. धातुलक्षण
२. नारद संहिता
३. नारद स्मृति
४. नारदीय पुराण

महालक्ष्मीविलास-रस, लक्ष्मीविलास–रस – આ બે યોગો એમના નામ ઉપર ચઢેલા છે.

વશિષ્ઠ : સપ્તર્ષિ પૈકીના એક ભરદ્વાજ પાસેથી આયુર્વેદ શીખ્યા. બે પુસ્તકોના કર્તા છે :

१. वसिष्ठ धर्मशास्त्र કાયદાનું પુસ્તક છે.

२. वसिष्ठ संहिता (આયુર્વેદ).

ત્રિમલ્લ ભટ્ટની યોગતરંગિણીમાં આનો ઉલ્લેખ છે. પણ આજે અપ્રાપ્ય છે. वसिष्ठ हरीतकी अवलेह આ એક યોગ એમના નામ ઉપર છે.

સનત્કુમાર : "सनत्कुमार संहिता" રચી છે. સનત્કુમાર અને નારદ બંનેના સંવાદ તરીકે પંચરાત્રાગમની આ સંહિતામાં આંખની દવા વિષે પૂછે છે :

भगवन् मम पुत्रस्य अक्षिरोगो भयावहः।
तस्य शान्तिर्भवेत्केन तत्त्वं ब्रूहि महामुने ।।
मध्वक्तैः तिन्तिणिपुष्पैः चक्रगायत्रिचा
खर्जूरं नालिकेरं च द्राक्षां धात्रीं हरीतकीम्।

હસ્તપ્રતને અંતે "इति पञ्चरात्रे महोपनिषदि सनत्कुमार–संहितायां शान्तितन्त्रे अमृतकनारायणा नाम चतुनवतितमोऽध्याय। આ પુષ્પિકા છે.

કામદેવ : मेथि मोदक, कामदेव धृत – આ બે યોગો કામદેવના છે. કામદેવ (God of Love) રતિપતિ, શિવે ત્રીજું લોચન ખોલી બાળીને ભસ્મ કરી નાખ્યો હતો તે. રતિ એ આપણી Venus છે. ધ્વજ ઉપર મકર હોવાથી મકરધ્વજ એ પર્યાય છે. વાહન પોપટ છે. ધનુષ્ય શેરડીનું. પણછ મધમાખીઓની, પુષ્પો એ બાણો છે.

ગર્ગ–ગાર્ગ્ય: ચરક ૧લા અધ્યાયમાં જે ઋષિઓનો ઉલ્લેખ છે તેમાં ગર્ગ છે. કવિકાન્તાહાર કૃત પ્રયોગ-રત્નાકરમાં ગર્ગનો વૈદ્યક લેખક તરીકે ઉલ્લેખ છે. મત્સ્ય પુરાણમાં સ્ત્રીઓના અકાલ પ્રસવ તથા અન્ય વિકૃત પ્રસવ ઉપર વિધાન ગિ. મુ.[1] એ ટાંકયું છે.

ગર્ગ–સંહિતા : } આ બે પુસ્તકો એમનાં છે.
વૃદ્ધ ગાર્ગ્ય જ્યોતિ : શાસ્ત્ર } હાલ અપ્રાપ્ય છે.

વ્યાસ : गण्डीरासव–योग (गण्डीरारिष्ट इत्येष व्यासतः परिकीर्तितः) વ્યાસના નામે ચઢેલો છે.

કાંકાયન : બાલ્હિકદેશના આ વૈદ્ય ચરકની પરિષદોમાં ભાગ લેવા આવતા હતા. અને આગળ પડતો ભાગ ભજવતા હતા. 'કાંકાયન ગુટિકા' નામનો એક યોગ છે.

દત્તાત્રેય : અત્રિ ઋષિના પુત્ર. વિષ્ણુનો અવતાર મનાય છે અને આજે પણ એ જ રૂપે એ પૂજાય છે. 'નાડીતત્ત્વ નિધિ' નામનો એમનો એક કાયચિકિત્સા-વિષયક ગ્રંથ મનાય છે અને તેલુગુ ભાષાની વ્યાખ્યા સાથે તે સુપ્રાપ્ય છે. દત્તાત્રેયના નામ ઉપર કેટલાક યોગ પણ છે.

રાવણ : લંકાનો રાજા. સીતાનું હરણ કરનાર ભારે વિદ્વાન હતો. ઘણી વિદ્યાઓમાં એ પારંગત હતો. આયુર્વેદનો પણ એ જ્ઞાતા હતો. એમ મનાય છે કે તે બાળકોના રોગોનો નિષ્ણાત હતો. એનું १ कुमारतन्त्र ચક્રદત્ત વગેરેએ ઉલ્લેખ્યું છે.[2] २. अर्कप्रकाश બીજો ગ્રંથ રાવણનો મનાય છે. અર્કો ખેંચવાનો બનાવવાનો આ ગ્રંથ છે, જે રાવણ પર ચઢેલો છે.[3] ३ नाडी परीक्षा : રાવણ નાડીશાસ્ત્રમાં પ્રવીણ હતો. આયુર્વેદ ગ્રંથમાળામાં એના સંપાદક જા. ત્રિ. આચાર્યે આ ગ્રંથ છપાવ્યો છે. ઉડ્ડીશતંત્ર એનો ચોથો ગ્રંથ છે. પરંતુ આ ગ્રંથો લંકાપતિ રાવણના છે કે કોઈ રાવણના નામધારી બીજાના તે નક્કી કરવું મુશ્કેલ છે.

સુષેણ : શ્રી રામચંદ્રના સૈન્યમાં સુષેણ નામનો એક વૈદ્ય હતો. એવો રામાયણમાં ઉલ્લેખ છે. રામ-લક્ષ્મણની મૂર્છા વખતે આ જ વૈદ્યે હનુમાનને સંજીવની અને વિશલ્યકરણી નામની વનસ્પતિઓ લાવવા મોકલ્યા હતા. અને આ વનસ્પતિઓના સ્વરસનું નસ્ય આપવાથી રામલક્ષ્મણ સારા થયા હતા. सुषेण-वैद्यक હાલ પ્રાપ્ય છે એમ શ્રીકાન્તમૂર્તિ કહે છે, પરંતુ આ પ્રાચીન સુષેણના નામે ઉપર કોઈએ ચઢાવ્યું હશે.

નિમિ : ઈક્ષ્વાકુ વંશના આ રાજા આંખના રોગના નિષ્ણાત હતા. વિદેહાધીપ, રાજર્ષિ એવાં વિશેષણો ઉપરથી કેટલાક રાજા જનકને જ નિમિ માનવા લલચાય છે. પણ રામાયણમાં કયાંય જનકને આંખના રોગના નિષ્ણાત વર્ણવ્યા નથી. પરંતુ જનક તો એક કુલનામ હતું. સીતાના પિતા જનકનું ખરું નામ હતું શિરધ્વજ જનક. નિમિ શિરધ્વજ જનકના દાદા હતા. વસિષ્ઠના શાપથી એમનું સ્થૂલ શરીર લુપ્ત થયું હતું અને પ્રાણીમાત્રની આંખોમાં એમનો વાસ હતો. નિમિ, વિદેહ, મહાવિદેહ અને જનક આ બધાના ઘણા શ્લોકો કેટલાંક તંત્રોમાં લીધેલા છે. वैद्यकसंदेहभंजिनी અને जनकतंत्र – આ બે એના ગ્રંથો જનકના નામ ઉપર ચઢેલા છે. પરંતુ તે નિમિના નહીં હોય. ગિરીન્દ્રનાથે નિમિ, વિદેહ, મહાવિદેહ અને જનક – આ બધાના ઉલ્લેખો વ્યાખ્યા કુસુમાવલિમાં, નિબંધ સંગ્રહમાં, મધુકોષવ્યાખ્યા વગેરેમાંથી ઉતાર્યા છે. આ ચારેયના નામો ઉપર સાત યોગો ગિરીન્દ્રનાથે આપેલા છે.

અગત્સ્ય

દક્ષિણ ભારતના વિદ્વાન વૈદ્યો પોતાને ત્યાં પ્રચલિત વૈદ્યકને અગસ્ત્ય–સંપ્રદાય કહે છે અને ચરક સુશ્રુત જેવો એને ત્રીજો સંપ્રદાય ગણે છે. દક્ષિણ ભારતની ઋતુ પરંપરા પ્રમાણે અગસ્ત્ય સંપ્રદાયનો પહેલો

૧. ગિરીન્દ્રનાથ મુખોપાધ્યાય

મહાદેવે પાર્વતીને ઉપદેશ કર્યો. તેણે નંદીશ્વરને, તેણે ધન્વતરીને, ધન્વતરીએ અગસ્ત્યને, અગસ્ત્યે મહર્ષિ ચુલસ્ત્યને, તેણે તેરય્યરને ઉપદેશ કર્યો અને તેની પાસેથી અઢાર કે બાવીસ સિદ્ધોને વૈદ્યક વિદ્યા પ્રાપ્ત, થઈ. આ પરંપરામાં અગસ્ત્યના ઉપદેશક ધન્વતરી છે એ હકીકત, આ સંપ્રદાયનું મૂળ ઉત્તર ભારત છે એ સૂચવી જાય છે. ઉત્તરથી ગયેલો પ્રવાહ જ છેવટે અગસ્ત્ય સંપ્રદાય નામ ધારણ કરે છે.

૧૮ કે ૨૨ સિદ્ધોના પાછા બે ભેદ છે (૧) વડ સંપ્રદાય (૨) તેન સંપ્રદાય. જે સિદ્ધોએ સંસ્કૃત ભાષામાં ગ્રંથો રચ્યા છે કે સંસ્કૃત ગ્રંથોનો દ્રાવિડ ભાષામાં અનુવાદ કર્યો છે તેઓ વડ સાંપ્રદાયિક ગણાય છે. જેઓએ દ્રાવિડ ભાષામાં ગ્રંથો લખ્યા છે. તેઓ તેન સાંપ્રદાયિક ગણાય છે.[1]

રસવિદ્યાના વિકાસ સાથે આ અગસ્ત્ય સંપ્રદાયનો પ્રચાર થયો છે પરંતુ દક્ષિણ ભારતના સિદ્ધ-સંપ્રદાયમાં, ઉત્તરના ગ્રંથોમાં નથી જણાતી તેવી કેટલીક ક્રિયાઓ તેમ જ કેટલાક નવા યોગો પણ કહેલા છે.

તામિલનાડમાં સિદ્ધ વૈદ્યકનો પ્રચાર વિશેષ છે.

અગસ્ત્ય સંહિતા : કાય ચિકિત્સાનો ગ્રંથ છે જે હાલ અપ્રાપ્ય છે. દ્વૈદ્ય નિર્ણય અને રુર્ધન્તિકલ્પ આ બે ગ્રંથો અગસ્ત્યના મનાય છે. અગસ્ત્યના નામ ઉપર ૧૦ યોગો છે. 'अगस्त्य हरीतकी अवलेह' પ્રસિદ્ધ છે.

પુનર્વસુ આત્રેય

આત્રેય નામના એક કરતાં વધુ આચાર્ય થઈ ગયા છે. ચરક સંહિતામાં પુનર્વસુ આત્રેય, કૃષ્ણાત્રેય, ભિક્ષુ આત્રેય,—આમ ત્રણ આત્રેયો આવે છે. વળી ગિરીન્દ્રનાથ મુખોપાધ્યાય ચોથા દત્તાત્રેયને ગણાવે છે અને એ રીતે અત્રિ અને અનસૂયાના પુત્ર, વિષ્ણુના અવતારરૂપ, પૌરાણિક દત્તાત્રેયનો એ વૈદ્યકમાં પ્રવેશ કરાવે છે અને મદ્રાસમાં સરકારી પ્રાચ્ય પુસ્તકાલયમાં "નાડીતત્ત્વવિધિ" નામનું એક હસ્તલિખિત પુસ્તક છે જેમાં દત્તાત્રેયનો ઉલ્લેખ છે એવો પુરાવો આવે છે. પરંતુ આ ગ્રંથ આધુનિક અને તાંત્રિક લાગે છે એમ શ્રી દુ. કે. શાસ્ત્રી (પૃ. ૧૪) કહે છે એટલે આ દત્તાત્રેયને ત્રણ આત્રેયો સાથે ગણવાની જરૂર નથી જ.

પુનર્વસુ આત્રેય અને કૃષ્ણાત્રેય બન્ને એક જ છે એમ ચરક જોતાં જ સ્પષ્ટ જણાય છે "अग्निवेशाय गुरुणा कृष्णात्रयेण भाषितम्" (ચ. ચિ. ૨૮/૧૫૨) "कृष्णात्रेयं पुरस्कृत्य कथाश्चक्रुः महर्षयः" (ભેલ સંહિતા). એટલે કૃષ્ણાત્રેય અને પુનર્વસુ આત્રેય એક જ છે.

આથી ભિન્ન એક શાલાક્યતંત્રકાર કૃષ્ણાત્રેય થઈ ગયા હતા.

પુનર્વસુની માતાનું નામ ચંદ્રભાગા હતું[2]. અથવા તો તે ચંદ્રભાગા નામની નદી (બિયાસ) કિનારે વસનાર હતા એમ મનાય છે.

પુનર્વસુ આત્રેયનો સમય ઈ. સ. પૂર્વે છઠ્ઠા શતકથી અર્વાચીન તો નથી જ. શતપથનો જે સમય એ જ પુનર્વસુ આત્રેયનો સમય વિદ્વાનો માને છે. પુનર્વસુ આત્રેયને છ શિષ્યો હતા. એ છએ પોતપોતાનાં તંત્રો રચ્યાં હતાં. પુનર્વસુ આત્રેય એક લોકોત્તર, ભગવાન, ભૂભતવિષ્યના જાણકાર, તપસ્વી, યાયાવર ઋષિ હતા. ચરક સંહિતામાં આ મહાપુરુષ તરફ અત્યંત ભકિતભાવ સર્વત્ર બતાવવામાં આવ્યો છે. ઋષિઓની પરિષદમાં અત્રેયનો અભિપ્રાય આખરનો ગણવામાં આવતો હતો.

પુનર્વસુ આત્રેયના નામ ઉપર એક "अत्रिसंहिता" નામનો ગ્રંથ છે એમ મનાય છે. પરંતુ એ કોઈ બીજાનો લખેલો હશે, આ પુનર્વસુનો નહીં જ. અત્રિસંહિતામાંથી પાછલા ટીકાકારોએ વચનો ઉદ્ધૃત કર્યાં છે.

---

૧. આયુર્વેદનો ઈતિહાસ દુ. કે. શાસ્ત્રી, પૃ. ૨૧૦

૨. गान्धारदेशे राजर्षि : नग्नजित् स्वर्णमार्गदः। संगृह्य पादौ प्रपच्छ चान्द्रभागं पुनर्वसुम् ।। (ભેલ સંહિતા)

ભિક્ષુ આત્રેય : બૌદ્ધ જાતકોમાં એવી કથા છે કે ભગવાન બુદ્ધના સમયમાં આર્યાવર્તમાં બે મોટાં વિદ્યાલયો હતાં. : (૧) પૂર્વમાં કાશી અને (૨) પશ્ચિમમાં તક્ષશિલા. આ બન્ને વિદ્યાલયોમાં બધી વિદ્યાઓ ભણાવવામાં આવતી. તક્ષશિલા વિદ્યાલયમાં મુખ્ય અધ્યાપક આત્રેય હતા. કૌમારભૃત્ય. જીવક આ આચાર્ય પાસે જ આયુર્વેદ ભણ્યા હતા. આ તક્ષશિલાના આચાર્ય એ જ ભિક્ષુ આત્રેય. પુનર્વસુ આત્રેયથી ભિક્ષુ આત્રેય જુદા જ છે એમ કેટલાક વિદ્વાનો માને છે. તક્ષશિલાનો ઉલ્લેખ ચરક સંહિતામાં ક્યાંય નથી એ જોતાં તક્ષશિલા પુનર્વસુ આત્રેય પછી અસ્તિત્વમાં આવી લાગે છે નહિતર આનો ઉલ્લેખ હોત જ. ચરક સંહિતામાં પુનર્વસુ આત્રેય સાથે ચર્ચા કરનાર તરીકે પારીક્ષી મૌદગલ્ય સાથે ભિક્ષુ આત્રેયનું પણ નામ છે. (ચરક સૂ. ૨૫.) એટલે ભિક્ષુ આત્રેયને પુનર્વસુ આત્રેયના સમકાલીન માનવામાં વાંધો નથી. પરંતુ પુનર્વસુ આત્રેયથી ભિક્ષુ આત્રેય ભિન્ન છે.

અગ્નિવેશ

પુનર્વસુ આત્રેયના છ શિષ્યો : ૧. અગ્નિવેશ ૨. ભેલ ૩. જતુકર્ણ ૪. પરાશર ૫. હારીત ૬. ક્ષારપાણિ. આ છએ પોતાનાં તંત્રો રચ્યાં છે. પણ તે સૌમાં શ્રેષ્ઠ અગ્નિવેશનું તંત્ર છે એમ ઋષિઓએ ઠેરવ્યું. ચરકમાં કહ્યું છે કે, આમાં કંઈ ઋષિઓનો અગ્નિવેશ તરફ પક્ષપાત હતો નહીં, અગ્નિવેશ આ બધામાં વિશેષ બુદ્ધિશાળી હતા એટલે જ એમના તંત્રની પ્રસિદ્ધિ થઈ.

આ અગ્નિવેશતંત્ર હાલ અપ્રાપ્ય છે. પ્રાપ્ય છે અગ્નિવેશતંત્રની ચરકપ્રતિ સંસ્કૃત આવૃત્તિ, જે ચરકસંહિતા નામે ઓળખાય છે તે. પરંતુ જૂના વખતમાં ચરકસંહિતાથી ભિન્ન અગ્નિવેશતંત્ર પ્રચલિત હતું એમ ચક્રપાણિ, વિજયરક્ષિત, શ્રીકંઠ વગેરે ટીકાકારોના ઉલ્લેખો ઉપરથી જણાય છે. આ ટીકાકારોએ ઉદ્ધૃત કરેલા અગ્નિવેશના નામના શ્લોકો હાલની ચરકસંહિતામાં નથી. આ ઉપરથી ૧૨મા ૧૩મા શતકમાં અગ્નિવેશતંત્ર ત્રુટિત કે સમગ્ર વિદ્યમાન હોવાનો સંભવ કવિરાજ ગણનાથસેન માને છે.

ભાગવતપુરાણ અગ્નિવેશને અગ્નિનો અવતાર માને છે. દેવદત્તના પુત્ર તરીકે જન્મેલ આ અગ્નિને હુતાશ, હુતાશવેષ, વન્હિવેશ પર્યાયોથી વર્ણવાયેલો છે. અગ્નિવેશ જબરજસ્ત વિદ્વાન હતા અને જમદગ્નિ પરશુરામના યજ્ઞોમાં તે ભાગ લેતા હતા એમ બ્રહ્માનંદ પુરાણ જણાવે છે. ધનુર્વિદ્યામાં પણ અગ્નિવેશ નિપુણ હતા. ભરદ્વાજ અને અગસ્ત્યના ધનુર્વિદ્યામાં એ શિષ્ય હતા અને આ બે ગુરુઓ પાસેથી એમને અગ્નેયાસ્ત્રો પણ મળ્યાં હતાં. આના બદલામાં એણે દ્રોણાચાર્યને ધનુર્વિદ્યા શીખવી ને અગ્નેયાસ્ત્રો આપી દીધાં હતાં.

કૃષ્ણાત્રેયે જે ભવ્ય વારસો આયુર્વેદનો વિશ્વને આપ્યો તે જો અગ્નિવેશ ન હોત તો એળે જાત. અગ્નિવેશે આ ઉપદેશને પુનર્વસુ આત્રેય જેવા પ્રતાપી ગુરુ પાસેથી મેળવીને તે સાચવવા પાછળ ખૂબ જ જહેમત ઊઠાવી છે.

હાલની ચરકસંહિતા ચરકપ્રતિસંસ્કૃત, પુનર્વસુ ઉપદિષ્ટ, દૃઢબલપૂરિત, અગ્નિવેશતંત્ર છે.

"અંજન નિદાન" નામનો નિદાન ઉપરનો એક નાનકડો ગ્રંથ છપાયેલો છે પરંતુ તે તો કોઈ સામાન્ય અગ્નિવેશે છપાવ્યો લાગે છે. બીજો એક ગ્રંથ નાડીપરીક્ષા અગ્નિવેશનો ગણાય છે પણ એ પણ કોઈ આધુનિકનો લખેલો લાગે છે.

ભેડ(લ)

પુનર્વસુ આત્રેયના છ શિષ્યોમાં એક ભેલ છે. આ દરેક શિષ્યે પોતાનાં તંત્રો રચ્યાં છે એમ ચરકસંહિતામાં કહેલું છે. પરંતુ આજે ચરકપ્રતિસંસ્કૃત અગ્નિવેશતંત્ર જે ચરકસંહિતા તરીકે ઓળખાય છે

તે એક જ મળે છે, બાકીનાં નષ્ટ થઈ ગયાં છે એમ પહેલાં મનાતું હતું. પરંતુ થોડા વખત પહેલાં કલકત્તા યુનિવર્સિટીએ ઈ.સ. ૧૯૨૧માં "ભેલસંહિતા" છાપી છે. કહેવાય છે કે ભેલસંહિતાની એક હાથપ્રત ઈ.સ. ૧૬૫૦માં તેલુગુ લિપિમાં લખાયેલી છે અને આ એક જ હાથપ્રત ઉપરથી કલકત્તા યુનિવર્સિટીએ આને છપાવી કાઢી છે. એટલે આ ગ્રંથ ત્રુટિત છે. એની રચના ચરકસંહિતાને મળતી છે. 'इत्याह भगवानात्रेयः' એ રીતે પ્રત્યેક અધ્યાયના આરંભમાં વચન છે. પરંતુ ચરકસંહિતા પેઠે એનો પ્રતિસંસ્કાર થયો હોય એમ જ જણાતું નથી. એ લોકપ્રિય તો ન હતી એટલે 'ચરક સુશ્રુતને છોડીને ભેલાદિ કેમ ભણતા નથી?' એમ વાગ્ભટ જેવાને કહેવું પડયું છે (અ. હૃ. ઉ. અ. ૪૦ શ્લો. ૮૮) અને ઈ.સ. ૧૧મા શતકના કવિ હર્ષના 'નૈષધ ચરિત'માં વૈદ્ય પાસે ચરકસુશ્રુતના જ્ઞાનને જ, ઉત્તમ વૈદ્ય હોવા માટે આવશ્યક તરીકે દર્શાવે છે.

ભેલસંહિતામાં પૃથિવીકાય, અપ્‌કાય, વાયુકાય, તેજ-કાય, વગેરે શબ્દો આવે છે. તે બૌદ્ધ પાલિગ્રંથ દીઘનિકાય (૧. પૃ. ૫૫)ના પૃથિવીકાય આપોકાય, બ્રહ્મકાય, દેવકાય વગેરે શબ્દોની યાદ આપે છે.[૧]

ચરકસંહિતામાં કાયચિકિત્સાને લગતી જે સવિસ્તાર માહિતી મળે છે તેવી ભેલસંહિતામાં મળતી નથી. છતાંય 'મન માથાની અંદર રહે છે અને તે બગડવાથી ઉન્માદ થાય છે' (ચિ. સ્થા. અ. ૮); 'રસ હૃદયમાંથી નીકળી પાછો હૃદયમાં આવે છે.' (સૂ. ખ. ૨૧) એ વૈદ્યક સિદ્ધાંતનાં મહત્ત્વનાં કથનો ભેલ જેટલાં સ્પષ્ટ સ્વરૂપમાં ચરકસુશ્રુતમાં નથી મળતાં.

દુ. કે. શાસ્ત્રી કહે છે કે "આ ભેલસંહિતા મૂળ અગ્નિવેશતંત્ર સાથે રચાયેલ હશે અને એમાં જૂનો અંશ છે, છતાં આખો ગ્રંથ તો સુશ્રુતના ઉત્તરતંત્ર પછી અને નાવનીતક પહેલાં ઈ.સ. ૩૦૦ની આસપાસમાં રચાયેલો હોય એવો મારો મત છે." આ ત્રુટિત ગ્રંથ જો પૂરો મળી આવે તો ચરકસુશ્રુત કરતાં ઘણી નવી વાતો મળી આવે એમ આધુનિક ત્રુટિત પ્રત જોવાથી પ્રતીતિ થાય છે.

જતુકર્ણ : પુનર્વસુ આત્રેયના આ શિષ્યે પણ 'જતુકર્ણસંહિતા' લખી છે. પરંતુ આજે એ ઉપલબ્ધ નથી. ઈ.સ. ૧૩મા શતકમાં થઈ ગયેલ શ્રી કંઠદત્તના સમય સુધી તે પ્રાપ્ય હતી એમ, ચરક સુશ્રુતના તમામ વ્યાખ્યાકારોએ 'જતુકર્ણસંહિતા'ના ઉલ્લેખો ટાંકેલા છે તે ઉપરથી લાગે છે.

પારાશર : પારાશરનું નામ વારંવાર વેદોમાં તેમ જ પુરાણોમાં મળે છે. વેદવ્યાસના પિતાનું નામ પણ પરાશર છે અને ઋગ્વેદની ઘણી ઋચાઓ પરાશરની મનાય છે. અન્ય ટીકાકારોએ આ 'પારાશર સંહિતા'નાં થોડાંક વચનો ઉતારેલાં છે.

"તક્ર-કલ્પ" ઉપરનો એક ગ્રંથ પારાશરનો મનાય છે એમ બીકાનેર હાથપોથી નં. ૧૪૩૮ જણાવે છે.

હસ્તિ આયુર્વેદના લેખક પાલકાપ્ય પારાશરનો મત ઉદ્ધૃત કરે છે તે ઉપરથી પરાશર હાથીનું વૈદક બહુ સારું જાણતા હશે એમ લાગે છે.

હારીત : પુનર્વસુના આ શિષ્યના નામ ઉપર 'હારીતસંહિતા' છપાઈ છે. પરંતુ આ ગ્રંથની ભાષા, રચના વગેરે તદ્દન અનાર્ષ—પાછળના સંગ્રહ—ગ્રંથોને મળતી, આધુનિક છે. વળી ચક્રપાણિ, વિજયરક્ષિત આદિ ટીકાકારોએ હારીતના નામથી ઉતારેલાં વચનો આ હારીતસંહિતામાં મળતાં નથી. એથી આ હારીત-સંહિતાને અનાર્ષ ઠેરવવામાં વિદ્વાનો એકમત છે. (જુઓ 'પ્રત્યક્ષ-શારીર' અને 'કાશ્યપ સંહિતા'નો ઉપોદ્‌ઘાત) મંગલાચરણમાં 'શિવ'ને સંબોધન છે અને કલિયુગમાં વાગ્ભટ જ શ્રેષ્ઠ છે એમ પ્રતિપાદિત કર્યું છે એટલે

---

૧. આ બૌદ્ધ પારિભાષિક શબ્દોનું સામ્ય શ્રી. બી. એમ. બરૂઆએ શોધી કાઢ્યું છે. જુઓ ઈન્ડિયન કલ્ચર—જુલાઈ ૧૯૩૬, તથા આયુર્વેદ-વિજ્ઞાન, પુ. ૨૦. પૃ. ૧૯૫માં તેનો દુ. કે. શાસ્ત્રીકૃત અનુવાદ.

વાગ્ભટના સમય પછીના કોઈ અજાણ્યા લેખકે આ ગ્રંથ હારીતના નામ ઉપર ચડાવ્યો લાગે છે. હારીતસંહિતા મુંબઈમાં ઈ.સ. ૧૮૯૨માં છપાયેલી છે, ગુજરાતી ભાષાંતર સાથે.

ક્ષારપાણિ : પુનર્વસુ આત્રેયના શિષ્યની સંહિતા આજે ઉપલબ્ધ નથી. ટીકાકારોએ આ સંહિતામાંથી ઉતારા કર્યા છે.

દિવોદાસ

મ.મ.ગણનાથસેન સુશ્રુતસંહિતાની ભાનુમતિ – વ્યાખ્યાવાળી પ્રતના ઉપોદ્‌ઘાતમાં જણાવે છે કે પાંચ ધન્વન્તરિનો ઉલ્લેખ ભારતવર્ષના ઇતિહાસમાં મળે છે. આમાંના ત્રીજા ધન્વન્તરિ એ દિવોદાસ. કાશવંશમાં ધન્વન્તરિના પ્રપૌત્ર દિવોદાસ નામના રાજા થયા, જેનું વર્ણન ઋગ્વેદમાં, ઉપનિષદમાં તથા મહાભારતમાં મળે છે. પણ એ દિવોદાસને પુરાણોમાં કયાંય આયુર્વેદના ઉપદેશક નથી કહ્યા, માત્ર સુશ્રુતસંહિતામાં જ કહેલ છે. (આયુર્વેદનો ઇતિહાસ – દુ. કે. શાસ્ત્રી, પૃ. ૭૭) તો આ ત્રણમાંથી સુશ્રુતના ઉપદેશક કયા? કેટલાક કહે છે કે ત્રીજા કુલપરંપરાથી શલ્યવિદ્યાના તથા ધન્વન્તરિ નામના અધિકારી હોઈને તેમને જ શલ્યતંત્રના ઉપદેશક માનવા જોઈએ, કારણ કે દિવોદાસ તો એમને જ કહેલા છે. પણ કવિરાજ ગણનાથસેન એને સુશ્રુતમાં 'અમરવર' કહેલ છે તથા એ પોતાને 'આદિદેવ' કહે છે. એ ઉપર ભાર મૂકીને ધન્વરાજાના પુત્ર બીજા ધન્વન્તરિને જ શલ્યતંત્રના મૂળ ઉપદેશક માનવાના મતના છે.

આ દિવોદાસ ભરદ્વાજ પાસેથી આયુર્વેદ શીખ્યા હતા. એમને ઔપધેનવ, વૈતરણ, ઉરભ્ર, પુષ્કલાવત, કરવીર્ય, ગોપુરરક્ષિત અને સુશ્રુત વગેરે શિષ્યો હતા. આ બધામાં સુશ્રૂત સૌમાં વધુ બુદ્ધિશાળી હતો એટલે સુશ્રુતસંહિતામાં સુશ્રુતને જ આગળ કરીને (Spokesman) બીજા શિષ્યો ભગવાન દિવોદાસ ધન્વન્તરિને પૂછે છે. દિવોદાસનો કાલનિર્ણય થઈ શકતો નથી, પણ પુનર્વસુ આત્રેયના સમકાલીન (ઈ.સ.પૂ. ૬ઠ્ઠો સૈકો) દિવોદાસ, કાશીરાજ અને ધન્વન્તરિ – આ ત્રણ નામ ઉપર નીચે મુજબ ગ્રંથો છે :[૧]

દિવોદાસ	— ચિકિત્સાદર્શન	
કાશીરાજ	—૧ ચિકિત્સાકૌમુદી	૨ અજીર્ણામૃતમંજરી
ધન્વન્તરિ	—૧ યોગચિંતામણિ	૫. વૈદ્યપ્રકાશ
	૨. સન્નિપાતકલિકા	૬. ધન્વન્તરિ નિઘંટુ
	૩. ગુટિકાધિકાર	૭. વૈદ્યક ભાસ્કરોદય
	૪. ધાતુકલ્પ	૮. ચિકિત્સાસાર

આ બધાનાં પુસ્તકોની કાલમર્યાદા નક્કી કરવાની જરૂર છે. ધન્વન્તરિના નામ ઉપર કોઈએ ચડાવેલાં આ બધાં લાગે છે.

સુશ્રુત

'विश्वामित्रसुतः श्रीमान् सुश्रुतः परिपृच्छति' અર્થાત્ સુશ્રુતને સુશ્રુતસંહિતામાં જ વિશ્વામિત્રના પુત્ર કહ્યા છે. રામાયણમાં, યોગવાસિષ્ઠમાં વિશ્વામિત્ર ઋષિનો ઉલ્લેખ મળે છે. રામચંદ્ર ત્રેતાયુગમાં થઈ ગયા હોવાથી વિશ્વામિત્રને પણ ત્રેતાયુગમાં જ માનવા પડશે. પરંતુ હરિશ્ચંદ્ર રાજાનું સર્વસ્વ હરી લેનાર વિશ્વામિત્રની કથા મહાભારતમાં મળે છે. એટલે આમાંથી કયા વિશ્વામિત્રનો પુત્ર આ સુશ્રુત એ કથા અંધારામાં જ રહે છે.

---

૧. Luminaries of Indian Medicine. P. 12, 28.

આ ઉપરાંત બીજા વૈદ્યકતંત્રકાર વિશ્વામિત્રનું નામ પણ જૂના ટીકાકારોએ કરેલા ઉતારાઓમાંથી મળે છે. આ વિશ્વામિત્રને તો ઉપલા સુશ્રુત-પિતા વિશ્વામિત્રથી ભિન્ન જ માનવા પડશે.

વિશ્વામિત્રના નહિ પણ શાલિહોત્ર મુનિના પુત્ર એવા એક સુશ્રુતનો ઉલ્લેખ અશ્વવૈદ્યકમાંથી મળે છે. "शालिहोत्रं ऋषिश्रेष्ठं सुश्रुतः परिपृच्छति। અને અગ્નિપુરાણમાં ગાય, ઘોડા અને હાથીઓના વૈદ્યકનો ઉપદેશ પણ ધન્વન્તરિએ જ સુશ્રુતને કર્યો હતો એમ કહેલું છે. પણ આ વાત એ સિવાય બીજાં પુરાણમાં નથી."[2]

ધન્વન્તરિ

દિવોદાસનો જુદો ઉલ્લેખ અન્યત્ર કરેલો છે. ધન્વન્તરિ અને દિવોદાસ—બંનેને ઘણા એક ગણે છે, પણ તે ઠીક નથી. ધન્વન્તરિ નામ ચારેય વેદોમાં નથી. મહાભારત, ભાગવત, પુરાણો વગેરેમાં પાછળથી ધન્વન્તરિનું નામ આવે છે. ધન્વન્તરિ સમુદ્રમંથન વખતે ક્ષીરસાગરમાંથી આયુર્વેદ સાથે પ્રાદુર્ભાવ પામ્યા છે. ચાર હાથ-વાળા આ ધન્વન્તરિના એક હાથમાં આયુર્વેદ, બીજામાં અમૃતકુંભ હતાં. આ મર્ત્ય જગત ઉપર અમૃત લાવનાર પહેલવહેલા ધન્વન્તરિ જ છે. અમૃત–લાવનાર આ ધન્વન્તરિ પહેલા જ આદિદેવ કહેવાય છે. પાછળથી વિષ્ણુના અવતાર તરીકે મનાયા અને આજે પણ તે રૂપે પૂજાય છે.

સ્કંદ, ગરૂડ અને માર્કણ્ડેય પુરાણોમાં ધન્વન્તરી સંબંધી તદ્દન જુદી જ વાત કરવામાં આવી છે. ગાલવ ઋષિ એક વખત મુસાફરીમાં ખૂબ તરસ્યા થયા અને વીરભદ્રા નામની એક વૈશ્ય કુમારિકાને પાણી પાવા કહ્યું. વીરભદ્રાએ પાણી પાયું અને ગાલવઋષિએ તેને પુત્ર થશે એવું વરદાન આપ્યું. આગળ ઉપર વીર-ભદ્રાએ બાળકને જન્મ આપ્યો જે નાની ઉંમરમાં જ અનેક વિદ્યાઓમાં પારંગત થયો. અશ્વિનીકુમારો પાસેથી એ આયુર્વેદ શીખ્યો અને ધન્વન્તરિ નામે પ્રસિદ્ધ થયો. અશ્વિનોની પુત્રીઓ સાથે તે પરણ્યો અને વૈદ્યોનો તે આદિપુરુષ બન્યો.

સુશ્રુતસંહિતા પ્રમાણે કાશીરાજ દિવોદાસ પાસે સુશ્રુત આયુર્વેદ ભણ્યા, અને પોતાને આદિદેવ ધન્વ-ન્તરિ કહેવડાવ્યા. આ ધન્વન્તરિ સંપ્રદાય, એમણે કાયચિકિત્સાથી જુદી જ રીતે શલ્યતંત્ર રચ્યું અને સર્જરીનો પાયો નાખ્યો.

વિક્રમાદિત્ય (ચંદ્રગુપ્ત બીજો—ઈ.સ. ૫ મો સૈકો)ના દરબારનાં નવરત્નોમાં એક ધન્વન્તરિ નામનો વિદ્વાન પણ હતો. આ ધન્વન્તરિ કોઈ વૈદ્ય હશે કે કવિ હશે તે કળવું મુશ્કેલ છે.

ભાવપ્રકાશ મુજબ આદિ દેવ ધન્વન્તરિ વિષ્ણુનો જે અવતાર હતા, પાછળથી કાશીના રાજા દિવોદાસ રૂપે જન્મ્યા અને આયુર્વેદનો ઉદ્ધાર કર્યો.

ખરી રીતે તો ધન્વન્તરિ એ ઉપાધિ (ડિગ્રી) હતી: धन्वं शल्यतंत्रं तस्य पारं इयर्ति इच्छति इति धन्वन्तरिः। અર્થાત્ આજે M. S; F. R. C. S. જેવી ડિગ્રીઓ સર્જનોને આપવામાં આવે છે તેવી આ શલ્યતંત્ર પારંગત માટેની એક ડિગ્રી હતી—હશે.

ધન્વન્તરિ આપણા ઇતિહાસમાં પાંચ થઈ ગયા છે.

સુશ્રુત સંહિતાના કર્તા છે. મૂળ સુશ્રુત તંત્ર 'વૃદ્ધ સુશ્રુત' તો આજે મળતું નથી પરંતુ તે ઉપરથી આજની સુશ્રુત–સંહિતા અસ્તિત્વમાં આવી છે. નાગાર્જુન નામના બૌદ્ધભિખ્ખુએ સુશ્રુત સંહિતાનો પ્રતિ-સંસ્કાર કર્યો છે. એમ સુશ્રુત ટીકાકાર ડલ્હણે કહ્યું છે. શલ્યતંત્રના એક માત્ર ગ્રંથ તરીકે આજે પણ આ ગ્રંથ અજોડ છે. જોકે ગણનાથસેન જેવા તો આધુનિક સુશ્રુત–સંહિતા જોતાં "शारीरे सुश्रुतो नष्टः" કહી વિલાપ કરે છે.

---

૨. 'આયુર્વેદનો ઇતિહાસ' પૃ. ૮૦.

કાશ્યપ

કાશ્યપ નામથી એક કરતાં વધુ નામો ભારતીય ઇતિહાસમાં નજરે ચડે છે. એક તો મહાભારતમાં તક્ષક પરીક્ષિત રાજાને કરડવા જતો હતો ત્યારે રસ્તામાં મળેલ વિષવૈદ્ય કશ્યપ છે.

બીજા બાળકના રોગોના ચિકિત્સક काश्यप संहिताના રચયિતા છે. કાશ્યપ સંહિતા ગ્રંથ નેપાલ રાજગુરુ પં. હેમરાજ શર્માએ પ્રસિદ્ધ કર્યો છે. આનું બીજું નામ છે 'वृद्धजीवक तन्त्र' આ ગ્રંથ પણ ત્રુટિત છે. ઘણાં પ્રકરણો ખૂટે છે. કૌમારભૃત્ય ઉપર આ એક જ પ્રામાણિક ગ્રંથ છે.

કાશ્યપ–સંહિતા કર્તાઓની પણ ચરકસુશ્રુતના કર્તાઓ પેઠે પરંપરા છે. પુનર્વસુ આત્રેય એ ચરકના ઉપદેશ્ય, અગ્નિવેશે તે ઉપદેશ સાંભળીને રચેલ અગ્નિવેશ તંત્ર, ચરક દઢબલે તેનો પ્રતિસંસ્કાર કર્યો. શુશ્રુતમાં મૂળ ગ્રંથ વૃદ્ધિ શુશ્રુત, તે ઉપરથી સુશ્રુતે સુશ્રુત–સંહિતા રસ્ત અને શુશ્રુત સંહિતાનો પ્રતિસંસ્કર્તા નાગાર્જુન. તેમ કાશ્યપ સંહિતામાં પણ મૂળ ઉપદેશક મારીચ કાશ્યપ, ઋચીકના પુત્ર જીવકે, કાશ્યપે રચેલા એ મોટા તંત્રનો સંક્ષેપ કર્યો છે. પછી કલિયુગમાં તે તંત્ર નષ્ટ થઈ ગયું પણ એ જીવકના વંશના વાત્સ્યે એનો પ્રતિસંસ્કાર કર્યો. આ રીતે કાશ્યપ સંહિતા પણ ચરકશુશ્રુત પેઠે પ્રતિસંસ્કૃત છે. મારીચ કાશ્યપ, પુનર્વસુ આત્રેય, ભેલ થોડા ઘણા એકબીજાની આગળ પાછળ છે.

વૃદ્ધજીવક: ઋચીક ઋષિના પુત્ર (ભૃગુકુલોત્પન્ન), કાશ્યપના શિષ્ય છે. 'વૃદ્ધ' વિશેષણ પાછળ ઇતિહાસ છે. અભ્યાસ પૂર્ણ કર્યા પછી અને જીવક તંત્ર રચ્યું ત્યારે તેની ઉંમર ફક્ત ૫ વર્ષની હતી. આથી એની રચનાને બીજા ઋષિઓએ હસી કાઢી–બાલોચિત ગણી કાઢી. આ જોઈને આ બાળકે કનખલ પાસે ગંગામાં ડૂબકી મારી અને પાણીમાંથી બહાર નીકળ્યા ત્યારે તેમના માથાના વાળ સફેદ અને શરીર વૃદ્ધ-ઘરડું-થયેલું હતું. ઋષિઓએ આ પછી એનો સ્વીકાર કર્યો અને તેથી "વૃદ્ધ જીવક" તરીકે તે પ્રતિષ્ઠિત થયા.

કૌમારભૃત્ય આચાર્ય તરીકે જીવકનો ઉલ્લેખ નાવનીતકમાં મળે છે. એથી હેમરાજ શર્મા વૃદ્ધજીવક અને આ જીવકને ભિન્ન ગણે છે. કારણ મહાવગ્ગ આદિ બૌદ્ધગ્રંથોમાં જીવક એ એક રૂપજીવી (ગણિકા) નો પુત્ર હતો. ગણિકા તેને રસ્તા ઉપર છોડી આવી. રાજકુમારે° આ બાળક જોયું અને પોતાના દરબારમાં લઈ જઈ મોટો કર્યો. કુમારે એને પાળી પોષી મોટો કર્યો એથી એનું નામ કુમારભૃત્ પડયું. આ કુમારભૃત્ જીવકને અને તંત્રકર્તા જીવકને હેમરાજ શર્મા ભિન્ન ગણે છે. પરંતુ શ્રી. દુ. કે. શાસ્ત્રી આ બીજા જીવકને એક જ માને છે. (આયુર્વેદનો ઇતિહાસ, પૃ. ૮૫) કાશ્યપનો સમય પુનર્વસુ આત્રેયનો જ માનવો જોઈએ.

વાત્સ્ય: કાશ્યપસંહિતાના પ્રતિસંસ્કર્તા વાત્સ્ય છે. પણ વાત્સ્યનો સમય નક્કી કરવાનું કંઈ સાધન નથી. પરંતુ દુ. કે. શાસ્ત્રી કહે છે તેમ માત્ર એક વિચિત્રતા નોંધવા જેવી છે કે વૈદિક સંપ્રદાયના આ ગ્રંથમાં કાળ વિભાગના વર્ણનમાં ઉત્સર્પિણી, અવસર્પિણી, જેવા જૈન પરિભાષાના શબ્દ મળે છે અને કૃતયુગનાં મનુષ્યના શરીરાદિનો સાત રાત સુધી જ ગર્ભવાસ, અભેદ્ય અને અચ્છિદ્ય હાડકાં વગરનું માથું, જન્મતાં જ સર્વ કર્મ કરવાની શકિત વગેરે અદ્‌ભુત કલ્પના જ છે. (કાશ્યપસંહિતા, પૃ. ૪૪) બીજું અવ્યકતમાંથી અહંકાર વગેરે જે સોળ વિકારોનું વર્ણન આ ગ્રન્થમાં છે તે સ્પષ્ટ રીતે શુશ્રુત પેઠે સાંખ્યકારિકાને અનુસરે છે." (કા.સં., પૃ. ૪૫) એટલે ગ્રંથને સમગ્ર રીતે જોતાં ચરક અને સુશ્રુત પછી તરતમાં, આ પ્રતિસંસ્કર્તા વાત્સ્ય થયો હોવાનો સંભવ છે.

° બિમ્બિસારના પૌત્ર અભયના પેટનો આ છોકરો હતો એમ કેટલાક માને છે, જ્યારે બીજા બિમ્બિસારનો જ આ પુત્ર હતો એમ માને છે અર્થાત્ રાજકુમાર અભયનો નાનો ભાઈ જીવક થાય. અભયકુમારે એને ઉછેર્યો એટલે 'કુમાર-ભૃત્' (પાલીમાં કુમારભચ્ચ) અને તંત્રનું નામ 'કૌમાર–ભૃત્ય'.

ચરક : આધુનિક ચરક સંહિતાના પ્રતિસંસ્કર્તા ચરક છે. આ ચરક રાજા કનિષ્કના રાજવૈદ્ય હતા એમ જો કબૂલવામાં આવે તો એનો સમય ઈ.સ. ૧૦૦ની આસપાસમાં માનવો જોઈએ. પણ પુરાવિદ્‌કીથ અને રાજગુરુ હેમરાજ શર્મા જેવા વિદ્વાનો કહે છે તેમ કનિષ્કના સમકાલીન ચરકને જ પ્રતિસંસ્કર્તા ચરક માનવા માટે ચોખ્ખો પુરાવો કંઈ નથી.[૧] જ્યારે વૈદ્યરાજ જાદવજી ત્રિકમજી આચાર્ય કહે છે તેમ જ્યાં સુધી બીજા ચરકનો પત્તો ન લાગે ત્યાં સુધી કનિષ્કના રાજવૈદ્યને પ્રતિસંસ્કર્તા માનવામાં કંઈ વાંધો નથી. એટલે ચરકનો સમય ઈ.સ. ૧૦૦ માં આવે છે. 'कठचरकाल्लुक्' આવો પાણિનીય સૂત્રમાં ચરકનો ઉલ્લેખ છે. આ ઉપરથી કેટલાક અગ્નિવેશતંત્રના પ્રતિ સંકર્તાને પાણિનિનો પૂર્વકાલીન ગણે છે. પણ આ પાણિનીય સૂત્રમાં યજુર્વેદની કઠ અને ચરક નામની બે શાખાઓના પ્રવર્તક ઋષિઓનો ઉલ્લેખ છે.

વળી કેટલાક યોગસૂત્રકાર તથા વ્યાકરણ મહાભાષ્યકાર પતંજલિને જ ચરક માને છે. પણ ચરકસંહિતા માં સર્વત્ર 'चरक प्रति-संस्कृते' ' એવું લખાણ છે, ક્યાંય પતંજલિનો ઉલ્લેખ નથી.

'ચરક'ના ઘણા અર્થો થાય છે. એક અર્થ થાય છે ચર-ડિટેકટીવ. ગુપ્તવેશે નગરચર્ચા જોવા આવનાર માણસ. ભાવમિશ્ર ચરકને શેષનાગનો અવતાર માને છે. પતંજલિ પણ શેષનાગનો અવતાર મનાય છે. એટલે પતંજલિ એ જ ચરક એ ગોટાળો ઊભો છે. પતંજલિ એ જ ચરક નથી.

ચરકે ચરકસંહિતામાં ઘણું ઉમેર્યું છે, પરંતુ અષ્ટાંગસંગ્રહ ટીકાકાર ઇન્દુની શશિકલા – વ્યાખ્યામાં કહેલું છે કે ચરક અર્ધનો પ્રતિસંસ્કાર કર્યા પછી બ્રહ્મભૂત થઈ ગયા હતા એટલે હાલની ચરકસંહિતામાં ચરકનો કેટલો ભાગ છે તે કહેવું મુશ્કેલ છે.

ચરકસંહિતા એ જૂનામાં જૂની આયુર્વેદની સંહિતા છે.

ચરકસુશ્રુતના કાલનિર્ણયની ચર્ચામાં આ બન્ને ગ્રંથોમાં પ્રશસ્ત નક્ષત્ર, કરણ મુહૂર્ત વગેરેનો ઉલ્લેખ છે, વારનો ઉલ્લેખ નથી – અને આ ઉપરથી શંકરબાલકૃષ્ણ દીક્ષિત જેવાનો મત ટાંકી[૨] જ્યોતિષના ઇતિહાસની આ દલીલ ઉપરથી ચરકસંહિતાનો કાલનિર્ણય કરવા લલચાય છે. પરંતુ ભાગવત જેવા ઈ.સ. ચોથા શતક પછીના ગ્રંથમાં પણ વારનો ઉલ્લેખ નથી એટલે એકલી આ દલીલ નિર્ણાયક ન થઈ શકે.

કૃષ્ણયજુર્વેદ શાખાના અનુયાયીયો બધા 'ચરક' કહેવાતા. વૈશમ્પાયન પણ 'ચરક' નામથી ઓળખાય છે.

ચરક મહાજ્ઞાની વૈદ્ય હતા. દઢબલ ચરકને મહાજ્ઞાની કહે છે. વાગ્ભટ એમને ઋષિ કહે છે. પૌરાણિક માન્યતા ચરકને શેષનાગનો અવતાર માને છે. આ બધી વિવિધ માન્યતાઓને લઈને ચરકનો કાલનિર્ણય કરવાનું કામ મુશ્કેલ બને છે. ચરક ભારે ફરનાર-યાયાવર જેવા ઋષિ હશે એમ લાગે છે. અગ્નિવેશતંત્રના આ પ્રતિસંસ્કર્તાને કેટલાક ઈ.સ.પૂ. બીજા ત્રીજા સૈકામાં મૂકે છે તે ઠીક નથી લાગતું.

દૃઢબલ

ચરક પ્રતિસંસ્કૃત અગ્નિવેશતંત્રમાં ૪૧ અધ્યાયો (૧૭ ચિકિત્સા સ્થાનના અને ૧૨-૧૨ કલ્પ અને સિદ્ધિસ્થાનના મળી) ની અનુપૂર્તિ કરનાર દઢબલ કાશ્મીરનો હતો એમ એ પોતે કહે છે. એ પોતાને પંચનદમાં જન્મેલા કહે છે. આ પંચનદ એ પંજાબ નથી પણ હર્નલના મત પ્રમાણે કાશ્મીરમાં જે पनेञ्जनोर નામનું ગામ છે તે છે. પહેલાંના સમયમાં જેલમ અને સિંધુનો સંગમ આ સ્થાન ઉપર થતો હતો.

---

૧. History of Sanskrit Literature P. 406 તથા કાશ્યપ સંહિતાનો ઉપોદ્‌ઘાત. પૃ. ૯૬

૨. "ભારતીય જ્યોતિષશાસ્ત્રમાં વારનાં નામોની શકકાળ પહેલાં એક હજાર વર્ષ ઉપર ભારતમાં પ્રવૃત્તિ થઈ છે" શ્રી. શંકર બાલકૃષ્ણ દીક્ષિતનો મત.

ચક્રપાણિદત્ત અને વિજયરક્ષિત ચરકસંહિતામાંથી ઉતારો કરતાં કેટલીક વખત કાશ્મીરપાઠનો ઉલ્લેખ કરે છે. અને દઢબલે ઉમેરેલા અધ્યાયોમાંથી ઉદાહરણ આપતાં દઢબલનો ઉલ્લેખ કરે છે. મતલબ કે ચરકસંહિતામાં ખૂટતા અધ્યાયો ઉમેરતી વખતે બાકીના ભાગનો પણ દઢબલે પાઠ શુદ્ધિ કહેવાય એવો જે પુનઃસંસ્કાર કર્યો હશે, તેને આ ટીકાકારો કાશ્મીરપાઠ કહે છે.

વાગ્ભટે દઢબલમાંથી ઉતારા કર્યા છે એટલે દઢબલ વાગ્ભટ પહેલાં થઈ ગયા છે. શ્રી. દુ. કે. શાસ્ત્રી દઢબલનો સમય ઈ.સ. ૪૦૦ની આસપાસ માને છે. કવિરાજ ગણનાથનસેન દઢબલને ત્રીજા શતકમાં મૂકે છે. દઢબલ કપિલબલના પુત્ર હતા.

ભેલસંહિતા અને નાવનીતક પછી દઢબલ મુકાય છે.

શાસ્ત્રી દુ. કે. કહે છે કે ચરકસંહિતાનો તંત્રયુક્તિવાળો અધ્યાય દઢબલનો છે અને અર્થશાસ્ત્રના તંત્ર યુક્તિવાળા અધ્યાય પછી લખાયો લાગે છે. અષ્ટાંગ સંગ્રહકારની પહેલાં દઢબલ થઈ ગયો છે.

વાગ્ભટ

વૃદ્ધત્રયીમાં ચરકશુશ્રુત પછી વાગ્ભટ ગણાય છે. પરંતુ વાગ્ભટ ઘણા છે એટલે વાગ્ભટના સમય નિર્ણયમાં ઘણી ખેંચતાણ નજરે પડે છે. વળી વૃદ્ધ વાગ્ભટ અને લઘુ વાગ્ભટ બન્ને એક કે નોખા તે વિષે પણ ભિન્ન ભિન્ન માન્યતાઓ છે. વૃદ્ધ વાગ્ભટ એટલે અષ્ટાંગ–સંગ્રહના કર્તા, લઘુ વાગ્ભટ અટલે અષ્ટાંગ હૃદયના કર્તા. એટલે આ બે ભિન્ન કર્તાઓ છે એમ મનાય છે. આ માનનારાઓના બે કેમ્પો છે: ૧ હર્નલ અને હરિપ્રપન્નજી જેવાનો (૨) ગણનાથસેન અને જા. ત્રિ. આચાર્યનો. પહેલો પક્ષ બન્ને વાગ્ભટને ભિન્ન માને છે, જ્યારે બીજો પક્ષ એ બન્નેને એક જ માને છે.

અષ્ટાંગ–સંગ્રહના કર્તાનું નામ વાગ્ભટ હતું. એના પિતામહનું નામ પણ વાગ્ભટ હતું, અને તેઓના પિતાનું નામ સિંહગુપ્ત, પોતે સિંધુમાં જન્મેલા આ હકીકત અ.સં. ને અંતે આપેલી છે. આથી વિશેષ માહિતી કશી મળી નથી. વાગ્ભટની ખ્યાતિ એટલી બધી હતી કે એના વિષે ઘણી દંતકથાઓ ચાલે છે. એક દંતકથામાં વાગ્ભટને માળવાની ધારાનગરીમાં ભોજ રાજાના વૈદ્ય કહેલ છે અને વૃદ્ધ વાગ્ભટ સસરો ને લઘુ વાગ્ભટ જમાઈ એવી કલ્પના કરી છે. આ વાગ્ભટે માત્ર દવાની સુગંધથી જ ભોજરાજાના શરીરમાંથી રાજ્યક્ષ્માનો રોગ દૂર કર્યાની ચમત્કારિક કથા આપી છે. તથા 'कोऽरुक्' વાળી કથા વાગ્ભટને આરોપી છે![1]

આ બે વાગ્ભટનાં પુસ્તકોમાંથી અ. સંગ્રહ પ્રાચીન છે. પરંતુ ગદ્યપદ્યના મિશ્રણવાળી એની રચના ક્લિષ્ટ છે. આથી ઊલટું અ. હૃદય તેની રચના-શૈલીને લઈને ખૂબ જ લોકપ્રિય બનેલો છે. એના સરસ શ્લોકો મોઢે ચઢી જાય એવા છે—ઉત્તમ કાવ્યકોટિમાં મુકાય એવા છે. અ.સં.માં ૧૫૦ અધ્યાયો છે, જ્યારે અ.હૃદયમાં ૧૨૦ અધ્યાયો છે. કેટલીક વસ્તુ અ.સં.ની અ.હૃદયે છોડી દીધી છે, જ્યારે નવી ઝીણી વિગતો ઉમેરી પણ છે. કેટલાક માને છે કે અ.સં.માં અ.હૃદયમાં નથી એવી ઘણી નવી બાબતો છે. સંગ્રહને વખાણનારો એક વર્ગ છે, એટલે ભલે તેમ માને.

વાગ્ભટના ધર્મ સંબંધી પણ મતભેદ છે. કેટલાક એ બન્નેને બૌદ્ધ, કેટલાક જૈન જ્યારે બીજા વૈદિક—માને છે અને બધા જ પોતપોતાની દલીલો કરે છે. કારણ વાગ્ભટમાં બૌદ્ધ, જૈનો, વૈદિક—ત્રણેય ધર્મોને સામગ્રી જડે છે. કારણ એ મધ્ય માર્ગ (માધ્યસ્થમ)માં માનનારા હતા. બુદ્ધ સંપ્રદાયમાં 'મધ્યમ – પ્રતિપદા' સુવિદિત જ છે.

---

૧. જુઓ મેરુતુંગના 'પ્રબંધ ચિંતામણિ' ગ્રન્થનો દુ. કે. શાસ્ત્રીએ કરેલો ગુજરાતી અનુવાદ. પૃ. ૨૫૮થી ૨૬૦.

અ. હૃદયનો એક શ્લોક છે જેમાં સ્પષ્ટ કહેવામાં આવ્યું છે, કે "અષ્ટાંગ વૈદ્યકરૂપ સમુદ્રના મંથનમાંથી અષ્ટાંગ સંગ્રહરૂપ જે મોટો અમૃતરાશિ મળ્યો, તેમાંથી ઓછો શ્રમ કરનારાઓ માટે આ મોટા ફળવાળું જુદું તંત્ર રચવામાં આવ્યું છે. (ઊ.અ.૪૦ શ્લોક ૮૦). આ શ્લોક બન્ને વાગ્ભટ એક જ છે—એક કર્તૃત્વનું સ્પષ્ટ સૂચક છે. આવો સંગીન પુરાવો હોવા છતાંય પાણીમાંથી પોરા કાઢવાના સ્વભાવવાળા બન્નેને જુદા ગણે છે!

રસરત્ન સમુચ્ચયના કર્તાનું નામ વાગ્ભટ છે. અને અ.સંગ્રહના કર્તા પેઠે આ વાગ્ભટ પણ પોતાને સિંહગુપ્તના પુત્ર કહે છે. કેવળ આ નામ સામ્ય ઉપરથી જૂના વૈદ્યો અ.સંગ્રહના અને અ.હૃદયના કર્તા વાગ્ભટ જ રસરત્ન સમુચ્ચયના પણ કર્તા છે એવું માને છે. પરંતુ આયુર્વેદના ઈતિહાસનો વિચાર જે વિદ્વાન વૈદ્યોએ કર્યો છે, તેઓએ રસરત્નસમુચ્ચયના કર્તા વાગ્ભટને ભિન્ન તથા પાછળના ગણ્યા છે. (પ્રત્યક્ષ શરીરનો ઉપોદ્‌ઘાત). રસરત્નસમુચ્ચયનો સમય આ વિદ્વાનો ૧૩મું શતક માને છે. (જુઓ વાગ્ભટ વિમર્શ)[1] કેટલાક ૧લા વાગ્ભટ (અ.સંગ્રહ)નો સમય ઈ.સ.નો પહેલો સૈકો બીજા વાગ્ભટ (અ.હૃદય)નો ઈ.સ. ચોથો સૈકો ગણે છે.

દક્ષિણ ભારતમાં વાગ્ભટની ખ્યાતિ અને ભક્તિ ભારતના બીજા કોઈ પણ ભાગ કરતાં ઘણી છે—ખાસ કરીને કેરાલામાં—કેરાલામાં ચરકસુશ્રુત કોઈ ભાગ્યે જ જોતું હશે. એમનો આદર્શ ગ્રંથ એક માત્ર વાગ્ભટ છે અને આજે પણ આખું વાગ્ભટ કંઠસ્થ હોય, એવા વિદ્વાનો કેરાલામાં મળી આવે ખરા. વાગ્ભટ પોતાને સિંધુજન્મા—સિંધમાં જન્મેલા કહે છે. આ છતાં દક્ષિણ ભારતમાં તે કયાંથી આવી ચઢયા અને આટલી ભકિત પામ્યા, એ શોધવા જેવું છે. તંત્રયુક્તિના લેખક નીલમેઘ કહે છે કે વાગ્ભટનો ટીકાકાર ઈન્દુ અને જેજ્જટ—બન્ને વાગ્ભટના શિષ્યો હતા.

"कलौ वाग्भटनामा च"કલિયુગમાં તો વાગ્ભટ જ મુખ્ય છે, એ ઉક્તિ ખરેખર ચરિતાર્થ થઈ છે. "सूत्रस्थाने तु वाग्भटः" સૂત્રસ્થાનમાં વાગ્ભટ ચરકસુશ્રુતથી પણ શ્રેષ્ઠ છે, એ ઉક્તિ પણ બરાબર છે; કારણ કેટલીક નવી વાતો વાગ્ભટે કહેલી છે.

નાગાર્જુન

ભારતીય ઈતિહાસમાં અનેક નાગાર્જુનો થયા છે. (જુઓ કાશ્યપ સંહિતાનો ઉપોદ્‌ઘાત). આમાં ૩ મુખ્ય છે. —(૧) બૌદ્ધ સાધુ—કીમિયાગર નાગાર્જુન (૨) ધાતુવાદ પુરસ્કર્તા સિદ્ધનાગાર્જુન અને (૩) ભદન્ત નાગાર્જુન. આમાંથી પહેલા બે નાગાર્જુનોની કૃતિઓ, કાલનિર્ણય અને પરિચય—બધામાં વિદ્વાનોમાં જબરો મતભેદ પ્રવર્તે છે, જ્યારે ત્રીજા વિષે એટલી અચોક્કસતા નથી.

નાગાર્જુન પહેલો भिक्षु नागार्जुन : આ નાગાર્જુનનો કાલ—નિર્ણય ઈ.સ.પૂ. પહેલી સદી અને ઈ.સ. બીજી સદી—એની વચમાં છે. દંતકથા એવી છે કે એમનો જન્મ અર્જુનના ઝાડ નીચે થયો હતો અને નાગોએ—સર્પોએ એને વૈજ્ઞાનિક જ્ઞાન આપ્યું હતું, એ ઉપરથી એનું નામ નાગાર્જુન પડયું છે. સર્પો સાથેની છબી ઘણાયે જોઈ હશે.

એક બૌદ્ધ દંતકથા જણાવે છે કે વિદર્ભના એક ધનિક બ્રાહ્મણને લાંબા સમયથી એક પણ સંતાન ન હતું. એક દિવસે એને સ્વપ્ન આવ્યું, કે જો તે ૧૦૦ બ્રાહ્મણો જમાડશે તો તેને પુત્ર થશે. એ પ્રમાણે કરતાં એને પુત્ર થયો. જ્યોતિષીઓએ આ બાળકનું ભવિષ્ય ભાખ્યું કે આ બાળક એક અઠવાડિયા કરતાં વધુ જીવશે નહિ, પરંતુ જો ૧૦૦ ભિખ્ખુઓને તે જમાડશે અને સન્માનશે તો બાળક સાત વર્ષ સુધી જીવી

---

૧ બનારસ હિંદુ યુનિવર્સિટી, ઈન્સ્ટીટ્યુટ ઑફ પોસ્ટ ગ્રેજ્યુએટ રિસર્ચના ડિરેક્ટર શ્રી. પ્રિયવ્રત શર્માએ હાલમાં જ આ ગ્રન્થ પ્રસિદ્ધ કર્યો છે.

શકશે. આ પ્રમાણે કર્યું, અને બાળક સાત વર્ષનો થયો. મહાબોધિસત્ત્વ અવલોકિતેશ્વર ખસર્પણે એને સ્વપ્નમાં દેખા દીધી, અને અભ્યાસ માટે નાલંદા જવા માટે બાળકને કહ્યું: તદનુસાર છોકરો નાલંદા વિશ્વવિદ્યાલયમાં પહોંચ્યો અને જોતજોતામાં એ અનેક વિદ્યાઓમાં પારંગત થયો અને એને બુદ્ધ ધર્મની દીક્ષા અપાઈ. એ વખતે બૌદ્ધસંઘ ભારે વેરવિખેર સ્થિતિમાં હતો. બધા અંદર અંદર લડતા ઝઘડતા હતા. ધાર્મિક ચર્ચાઓમાં અને ક્રિયાકાંડમાં વિખવાદ પ્રવર્તતો. ભગવાન બુદ્ધના આ અનુયાયીઓને જોઈને આ નાગાર્જુનને ખૂબ લાગી આવ્યું. એણે વર્ષો સુધી મહેનત કરી ધાર્મિક પુસ્તકો ઠીક કર્યાં, વિધિઓ અને ક્રિયાકાંડોમાં એકવાક્યતા આણી, ધમ્મની કીર્તિમાં વધારો કર્યો, અને યુગાનુરૂપ સંદર્ભમાં ધર્મને પ્રતિષ્ઠિત કર્યો. આ નૂતન સંપ્રદાય નામ પડયું, મહાયાન અને એનો સ્થાપક નાગાર્જુન એના બોધિસત્ત્વ તરીકે પ્રતિષ્ઠિત થયા. આ પછી બોધિસત્ત્વ થયેલા નાગાર્જુન દક્ષિણમાં ગયા અને ત્યાં આંધ્ર પ્રદેશમાં આવેલ શ્રી શૈલપર્વત ઉપર વિહાર બાંધી રહ્યા. એમને અહીં કીમિયાનું જ્ઞાન લાધ્યું અને ઘણી ખ્યાતિ પામ્યા. દૂર દૂરથી વિદ્યાર્થીઓ એ શીખવા આવતા. અને શીખીને શ્રીશૈલમાં જ રહી પડતા. યજ્ઞશ્રી શાતકર્ણી ૨૩મા કાતવાહન રાજા તે વખતે એ પ્રદેશ ઉપર રાજ કરતો હતો, એના સાંભળવામાં આની ખ્યાતિ આવી અને એ એમને પોતાના ગુરુ અને મિત્ર તરીકે પોતાના દરબારમાં લઈ ગયા. રાજાએ બુદ્ધ ધર્મ સ્વીકાર્યો, ધર્મ પાછળ ખૂબ ધન ખરચ્યું અને ઘણા વિહારો બાંધ્યા. આ ભિક્ષુઓ માટે બાંધેલા વિહારો અને નાગાર્જુનની ગુફાઓ આજે પણ અજંટા તરીકે અને એની બાજુના પ્રદેશમાં ઓળખાય છે. કહેવાય છે કે રાજાએ આવી રીતે વિહારો વગેરેમાં રાજ તિજોરી ખાલી કરી નાખી એટલે નાગાર્જુને સ્વર્ણસિદ્ધિ કીમિયા દ્વારા સોનું તૈયાર કરી તિજોરી ભરી નાખી. પારદ અને બીજી ધાતુઓના શોધનમારણ, સત્ત્વકરણ, ઊર્ધ્વીકરણ, સ્વર્ણમાક્ષિકમાંથી તાંબાને છુટું પાડવું, ધાતુને રંગ આપવો, ધાતુઓની ભસ્મોનો ઔષધ તરીકે ઉપયોગ, આ બધું નાગાર્જુનને ફાળે જાય છે. દવામાં 'કજ્જલી'નો પ્રયોગ પણ એમણે જ કર્યો છે.[1] નાગાર્જુને ધર્મ ઉપર તેમ જ વિજ્ઞાન ઉપર ઘણાં પુસ્તકો લખ્યાં છે. ધાતુવાદ (Aechemy) અને ધાતુઓ ઉપર એમણે ઘણાં પુસ્તકો લખ્યાં. આમા રસરત્નાકર ખૂબ જ જાણીતું છે. આ પુસ્તકમાં નાગાર્જુન, રાજા શાલિવાહન (સાતવાહન રાજાઓનું બીજું નામ), અન્ય વિદ્વાન રત્નઘોષ — આ બધા વચ્ચેનો વાર્તાલાપ હોય એ શૈલીમાં એ લખાયેલું છે. એમાં રસવાદ અથવા કીમિયા દ્વારા મુક્તિ પ્રતિપાદિત કરી છે.

શુશ્રૂતના પ્રતિસંસ્કર્તા કે જે નાગાર્જુનની વાત કલ્હણે કરી છે તે આ જ નાગાર્જુન છે. આ સાચું હોય તો નાગાર્જુનને આયુર્વેદનું જ્ઞાન સારું હતું. આ સિવાય બીજા અનેક ગ્રંથો પણ નાગાર્જુનના નામ ઉપર ચઢેલા છે, પરંતુ એ બધું નક્કી કરવાની જરૂર છે.[2]

નાગાર્જુન બીજો. સિદ્ધ નાગાર્જુન: ઈ.સ. ૬૦૦ આસપાસ કર્ણાટકમાં નાગાર્જુન નામે એક વિદ્વાન વસતો હતો. જૈન સાહિત્યમાં એને તત્ત્વજ્ઞાની વૈદ્ય તરીકે પ્રખ્યાત જૈન પૂજ્યપાદના ભાણેજ તરીકે ગણાવે છે. આ પૂજ્યપાદે જ નાનપણમાં નાગાર્જુનને ભણાવ્યો. નાગાર્જુન જન્મે જૈન હોવા છતાંય તે બૌદ્ધ ધર્મ તરફ આકર્ષાયો અને એ ધર્મ સ્વીકારી ભિખ્ખુ બન્યો. એણે સારા દેશમાં બૌદ્ધ ધર્મના પ્રચાર માટે પેદલ યાત્રા આરંભી અને નેપાલ ટિબેટ સુધી જઈ પહોંચ્યા. ટિબેટમાં એ બહુ વખત રહ્યા અને ઘણાં પુસ્તકો બૌદ્ધ ધર્મ ઉપર લખ્યાં. છેવટે તે પાછા શ્રીશૈલમાં નાગાર્જુન બોધિસત્વની કીર્તિ સાથે આવી પહોંચ્યા અને રસાયન પાછળ પડયા — રસાયન દ્વારા મુક્તિ પ્રાપ્તિ. આ ઉપરાંત પણ બીજી અનેક સિદ્ધિઓ નાગાર્જુનને

૧. "History of Hindu Chemistry" Vol. I. P. C. Roy

૨. लोहशास्त्र, रसेन्द्र – चिन्तामणि, आरोग्य – मंजरी, योगसारि, रसेन्द्र – मंगल અને रति – शास्त्र — આ પુસ્તકો નાગાર્જુનના નામે ચઢેલાં છે.

પ્રાપ્ત થઈ હતી. એટલે એ સિદ્ધ—નાગાર્જુન તરીકે ઓળખાયા. પ્રખ્યાત 'મુસાફર આલ્બેરુનીએ જે નાગાર્જુનનો ઉલ્લેખ કર્યો છે તે આ જ હોવાનો સંભવ છે.

કીમિયા-શાસ્ત્ર ઉપર ઘણું સાહિત્ય લખ્યું છે—रत्नकचपुटम्, कक्षपुट तंत्र અથવા सिद्ध—चामुण्ड આ બધાં સિદ્ધ નાગાર્જુન ઉપર ચઢેલાં છે. નાગાર્જુન ૩ જો. ભદન્ત નાગાર્જુન—"रस वैशेषिक सूत्र"'ના કર્તા તરીકે વિખ્યાત છે. ભદન્તનો અર્થ થાય છે ચમકતા સુંદર દાંત. પ્રાચીન ભારતમાં બૌદ્ધ સાધુઓ, જેમને તાંબુલ ભક્ષણની મના કરવામાં આવી હતી, માટે ભદન્ત અટક હતી એમ મનાય છે. રસવૈશેષિક સૂત્ર ઉપરના વિદ્વદયોગ્ય ઉપોદ્‌ઘાતમાં કે. શંકર મેનન લખે છે કે ભદન્ત નાગાર્જુન એ કેરાલાના બૌદ્ધ ભિખ્ખુ હતા, અને મોટે ભાગે નાયર કોમના હતા. સંસ્કૃત અને આયુર્વેદમાં એ અદ્વિતીય પંડિત હતા. વાગ્ભટ્ટ ટીકાકાર તે વાગ્ભટ્ટ પછી થયા છે, એટલે તેમને ઈ.સ.ના સાતમાં સૈકાની શરૂઆતમાં રાખે છે. રસવૈશેષિક ષડરસોની ચર્ચા કરે છે. રસોના ગુણ તેના પંચમહાભૂત, દ્રવ્યો, વીર્ય, વિપાક વગેરેની સૂક્ષ્મ માર્મિક મીમાંસા તે કરે છે. બાદરાયણના બ્રહ્મસૂત્રની શૈલી ઉપર એ રચાયેલો છે. આ જાતનું આ એક જ પુસ્તક છે. આમાં આરોગ્યશાસ્ત્રની મીમાંસા છે. આની ઉપર નાગાર્જુનના શિષ્ય નરસિંહે બહુમૂલ્યવાન વ્યાખ્યા લખી છે. ત્રાવણકોર રાજ્યમાં આ વ્યાખ્યા સાથેનો ગ્રંથ છપાયો છે. એનો કાલ ૭મી થી ૧૦મી સુધીનો મનાય છે. કેરાલા આ ગ્રંથ અને એના લેખક બન્ને માટે ગર્વ લઈ શકે છે.

પતંજલિ

નાગાર્જુન પેઠે પતંજલિ પણ ઘણા મનાય છે (૧) પાણિનિ વ્યાકરણ ઉપર મહાભાષ્ય લખનાર લેખક (૨) યોગસૂત્રોના લેખક (૩) લોહશાસ્ત્રના લેખક. (૪) ચરકસંહિતાના પ્રતિસંસ્કર્તા કે ટીકાકાર.

ચરક ટીકાકાર ચક્રપાણિદત્ત ચરકની ટીકાના આરંભમાં શેષનાગના અવતાર તુલ્ય પતંજલિને નમસ્કાર કરે છે:

> पातञ्जल महाभाष्य चरकप्रति—संस्कृतैः।
> मनोवाक्कायदोषाणां हर्त्रेऽहिपतये नमः॥

પતંજલિ યોગસૂત્ર, મહાભાષ્ય અને ચરકના પ્રતિસંસ્કાર કરનાર પતંજલિને નમસ્કાર. એક મન માટે, બીજું વાક્‌વિશુદ્ધિ માટે, ત્રીજું શરીરના દોષોને હરનાર અને શરીરને નીરોગી રાખનાર—આમ અનુક્રમે મન, વાણી અને શરીરના દોષોના હરનારને નમસ્કાર. પાતંજલ સૂત્રવૃત્તિના કર્તા ભોજ તથા યોગવાર્તિકના કર્તા વિજ્ઞાનભિક્ષુ આ બન્ને પતંજલિને જ ચરક માને છે. આ મતને અનુસરી મંજૂષામાં આપ્ત લક્ષણ દર્શાવતાં નાગેશ ભટ્ટ "इति चरके पतंजलिः" એમ કહે છે. અને ભાવમિશ્ર અહિપતિ—શેષ શી રીતે મુનિના પુત્ર થયા તથા ચરક કહેવામાં એ વિષે દંતકથા કહે છે.

અર્થાત્ આ બધા ભિન્ન ભિન્ન મતોએ આ ગોટાળામાં વધારો કર્યો છે.

પતંજલિ ૧લા—પાણિનિ વ્યાકરણ ઉપર મહાભાષ્ય લખનાર પ્રખ્યાત વૈયાકરણી. એ પોતાને ગણિકા-પુત્ર અને પોતાને ગોનર્દના વતની કહે છે. એ પુષ્યમિત્ર (ઈ.સ. પૂ. ૧૮૫-૧૪૯) રાજાના સમકાલીન સુંગવંશના સ્થાપક અને ચંદ્રગુપ્તના મૌર્ય રાજ્ય સાથે પરિચયવાળા હતા. ઈ.સ.પૂ. ૧૮૫ એમનો કાલ લગભગ નિશ્ચિત મનાય છે.

પતંજલિ ૨જા: યોગસૂત્રના કર્તા તરીકે. પ્રો. દાસગુપ્તા કહે છે કે વાચસ્પતિ અને વિજ્ઞાનભિક્ષુ—બન્ને વ્યાસભાષ્યના મહાન વ્યાખ્યાકારો—ના મત મુજબ પતંજલિ યોગના મૂળ સ્થાપક ન હતા, કેવળ સંપાદક જ હતા. યોગસૂત્રના બહુ પદ્ધતિસર લખાયેલાં પહેલાં ૩ પ્રકરણો સૂચવે છે કે સાધનો બધાં જ અગાઉથી તૈયાર

હતાં. પતંજલિએ ફક્ત એને 'વ્યવસ્થિત ગોઠવ્યાં એટલું જ. ઈ.સ. પૂ. ૧૪૭ પહેલાં એમનો સમય તો નથી જ.

પતંજલિ ૩જા : પ્રો. દાસગુપ્તાના અભિપ્રાય પ્રમાણે પતંજલિ તંત્ર (લોહશાસ્ત્ર) લખનાર એક બીજા પતંજલિ હતા, જે આશરે ઈ.સ. ૩૦૦-૪૦૦માં થઈ ગયા છે. ચક્રપાણિ વગેરેએ મહાભાષ્યના કર્તા સાથે પતંજલિને ભેળવવાનો પ્રયાસ કર્યો છે. આજ પતંજલિએ ચરક સંહિતા ઉપર ટીકા લખી છે. (પ્રો. દાસગુપ્તા). આ ટીકા આજે ઉપલબ્ધ નથી. वातस्कन्ध, અને सिद्धान्त–सारावली આ બન્ને પુસ્તકો પતંજલિના મનાય છે તે આ જ પતંજલિ હોવાનો સંભવ છે.

બાવર મૅન્યુસ્ક્રીપ્ટ : આયુર્વેદનો આ એક કીમતી દસ્તાવેજ છે અને એની કથા જાણવા જેવી છે. પૂર્વ તુર્કિસ્તાનના બે તુર્કો, જે કુચારના વતની હતા, એમને ખબર મળી કે m0ngi નં ૨ um Tnsa પાસે સ્તૂપ છે, તેમાં એક મોટો ધનભંડાર છે એટલે તે બન્ને ખોદી લાવવા સ્તૂપ પાસે ગયા અને ખજાના માટે ખોદકામ આરંભ્યું. ખજાનો તો ન મળ્યો. પણ ભૂર્જપત્ર ઉપર લખાયેલું એક પુસ્તક મળ્યું. (ફેબ્રુ. ૧૮૯૦) આ પુસ્તક તેઓ મેજર જનરલ એચ. બાવરને (જેઓ તે વખતે ત્યાં જ હતા,) બતાવવા ગયા. મેજરે આ પુસ્તક તુરત જ તેમની પાસેથી ખરીદી લીધું. પુસ્તકના કર્તાનું નામ કે તેના કર્તાનું નામ નક્કી ન હોવાથી એ "બાવર મૅન્યુસ્ક્રીપ્ટ" તરીકે ઓળખાય છે. આ પુસ્તક (હસ્તલિખિત) ને વાંચીને તેનું સંપાદન કરવાનું કાર્ય અને તેનો ખરો જશ તો પ્રખ્યાત પુરાતત્ત્વવેત્તા રૂડોલ્ફ હર્નલને જ જાય છે. એ વિદ્વાને આ પુસ્તક પાછળ ૭ વર્ષો ગાળ્યાં અને ૧૮૯૭માં પુસ્તકાકારે એ પ્રસિદ્ધ થયું. આ ભૂર્જપત્ર ઉપર લખાયેલી પ્રત આ જાતની બધી પોથીઓ જ છુટાં પાનની આવે છે તેવી જ પોથી જેવી છે. પાનાને કાણાં પડેલાં છે તેમાં દોરી પરોવેલી છે. આ પુસ્તક (mss) પોથી એક પુસ્તક નથી, પરંતુ સાત જુદાં જુદાં પુસ્તકોની પોથીઓ છે. હર્નલ લખે છે કે આ આખી પોથી એક જ લેખકની લખેલી નથી, બધાના કર્તા—લેખકો જુદા છે. આવા ૪ લેખકો છે. ૧,૨,૩, પોથીઓ પહેલા લેખકની છે. ૫ અને ૬ એ બીજા લેખકની છે. ૪થો ભાગ ત્રીજા લેખકનો અને છઠો ભાગ ૪થા લેખકનો છે. આ બધા લેખકો હિંદમાંથી આવેલા બૌદ્ધ ભિખ્ખુઓ છે. સિવાય ૪થા ભાગનો લેખક કાં તુર્કિસ્તાન કાં ચીનનો છે. ચારેય ભિખ્ખુઓ કુમારના વિહારમાં રહેતા હતા. આ વિહારોનો મુખી મોટે ભાગે, યશોમિત્ર હતો. આ વખતે સમુદ્રગુપ્ત ભારતમાં રાજ્ય કરતો હતો અને એનું સામ્રાજ્ય તુર્કીસ્તાનના અમુક ભાગ સુધી વિસ્તરેલું હતું. હિંદુસ્તાનનો એ કાલ (ઈ.સ. ૩૫૦-૪૭૫ સુધીનો) અત્યંત જાહોજલાલી અને વૈભવનો હતો.

આ હસ્તપ્રતનો ૧લો ભાગ 'લસુન-કલ્પ'થી શરૂ થાય છે. એ પછી આહારવિધિ અને અગ્નિની મહત્તા આપે છે. એમાં રસાયન, વાજીકરણ, અશ્વેતન મુખલેપ, અંજન, માથાના વાળની સારવાર અને ખાંસીની દવાઓના પાઠો છે.

બીજો ભાગ જે 'નાવનીતકમ્'નામે ઓળખાય છે તે બધા ભાગમાં દરેક રોગની દવાઓના પાઠો છે.

૩જો ભાગ બીજા કરતાં નાનો છે. ૪ અને ૫ ભાગોમાં ભવિષ્ય ભાખવા સંબંધી છે. છેલ્લા બે ભાગો- ૬ અને ૭)—મંત્રો અને સર્પદંશ સંબંધી છે. આ બધા ભાગો એક પુસ્તકમાં હાલ 'નાવનીતક' નામના પુસ્તકમાં છપાયેલા છે. અને આથી આ પુસ્તકની કિંમત વધુ છે.

હવે આપણે 'લઘુત્રયી'ના લેખકો તરફ વળીશું.

શાર્ંગધર : (ઈ. સ. ૧૩૯૩) લઘુત્રયી તરીકે જે ત્રણ ગ્રન્થો ઓળખાય છે તે પૈકીનો એક ગ્રંથ તે શાર્ંગધર સંહિતા. એના કર્તા સારંગધર પોતાને દામોદરના પુત્ર કહેવડાવે છે. આ સંહિતા ઉપરાંત બીજો

"સારંગધર" પદ્ધતિ નામનો ગ્રંથ પણ એમનો મનાય છે. પરંતુ પદ્ધતિના કર્તા પોતાને વૈદ્ય નહીં પણ કવિ જ કહેવડાવે છે. અને ગ્રંથમાં સારંગ સંહિતાનો ક્યાંય ઉલ્લેખ સરખો નથી. આ જોતાં પદ્ધતિના લેખક અને સંહિતાના લેખક (બન્ને શાંર્ઙગધર) ભિન્ન લાગે છે. વાગભટ ટીકાકાર હેમાદ્રિએ પોતાની ટીકામાં શાંર્ઙગધરનો ઉલ્લેખ કર્યો છે, એ જોતાં પદ્ધતિકાર પહેલાં લગભગ દોઢ સો વર્ષે ૧૩મા શતકના આરંભમાં વૈદ્ય શાંર્ઙગધર થયા હોવા જોઈએ. શાંર્ઙગધરે અફીણ વાપર્યું છે એટલે ૧૨૦૦ પહેલાં તે હોઈ શકે જ નહીં, કારણ આ દેશમાં અફીણ મુસ્લિમો સાથે આવ્યું છે.

સારંગધર સંહિતામાં ૩ ખંડો છે. પૂર્વ, મધ્યમ અને ઉત્તર. શાંર્ઙગધરના યોગો વૈદ્યોમાં ઘણા વપરાય છે. મહારાષ્ટ્રમાં જેવી યોગરત્નાકરની, બંગાલમાં જેવી ભૈષજ્યરત્નાવલી અને રસેન્દ્રસાર સંગ્રહની લોકપ્રિયતા છે તેવી ગુજરાતમાં શાર્ઙગધરની છે.

શાંર્ઙગધર સંહિતા ઉપર બે ટીકાઓ છે. (૧) આઢમલ્લની 'દીપિકા' અને (૨) પં. કાશીરામ વૈદ્ય રચિત 'ગૂઢાર્થદીપિકા' કાશીરામ શામે સલીમના રાજ્યમાં ટીકા લખી હોવાનું કહે છે. કાશીરામ કૃષ્ણભકત હતા. ૧૬મી સદીમાં થઈ ગયા છે.

એક ત્રિશતી નામનો નાનકડો ગ્રંથ, ત્રિદોષ ચિકિત્સા ઉપરનો, ગુજરાતીના વૈદ્ય દેવરાજના પુત્ર શાર્ઙગંધારનો લખેલો મળે છે. ભાવમિશ્રા જ્વર પ્રકરણમાં આ ગ્રંથમાંથી ઉતારો કર્યો છે એટલે તે ૧૫મા શતકનો ગ્રંથ લાગે છે. આ ત્રિશતી ગ્રંથ નિર્ણયસાગર પ્રેસમાં છપાયેલો છે.

ભાવમિશ્ર, શાંર્ઙગધર પછી લઘુત્રયીમાં "ભાવપ્રકાશ"નું સ્થાન આવે છે. ભાવમિશ્રા રચેલો આ ગ્રંથ અર્થાત્ એના યોગો વૈદ્યોમાં ઠીક પ્રચલિત વા પ્રીતિપાત્ર છે. એ પોતે પોતાના પિતાનું નામ શ્રી મિશ્રલટકતનય[1] આપે છે. જૉલીના મત મુજબ એ કાશીના છે. જ્યારે ગણનાથસેનના મત પ્રમાણે તે કાન્યકુબ્જના છે. ફિરંગ રોગનો ઉલ્લેખ સૂચવે છે કે હિંદમાં ફિરંગીઓ આવ્યા બાદ એ ગ્રંથ લખાયો છે. વિદ્વાનો એમને ૧૬ મા અંકામાં મૂકે છે. શાંર્ઙગધરે અફીણ વાપર્યું છે. ભાવમિશ્રા અફીણ ઉપરાંત મોપચીની દ્વીપાન્તરવચા ગ્રંથમાં દાખલ કરી છે.

ભાવપ્રકાશના ત્રણ ખંડો છે. પૂર્વ, મધ્યમ, ઉત્તર. ઉત્તરખંડ બહુ નાનો છે. મધ્યમખંડમાં રોગોના નિદાન, ચિકિત્સા અને યોગો આપેલા છે. ઉત્તરખંડમાં માત્ર વાજીકરણ અધ્યાય છે.

વાગભટ પછી મોટામાં મોટો સંગ્રહ ગ્રન્થ ભાવપ્રકાશ જ છે.

ભાવમિશ્રના જ રચેલા એક ગુણરત્નમાલા નામના ગ્રંથની હાથપ્રત ઈન્ડિયા ઑફિસના પુસ્તકાયલમાં હોવાનું જૉલી કહે છે.

હર્ષકીર્તિસૂરિ—૧૬મા શતકનો હર્ષકીર્તિસૂરિનો યોગચિન્તામણી નામનો ગ્રંથ છપાઈ ગયેલો છે. એમાં ફિરંગરોગનો ઉલ્લેખ છે એટલે ભાવમિશ્રા પછી એ થઈ ગયા હોવા જોઈએ.

માધવ અને માધવનિદાન: ૧૨મો શતક એમનો સમય વિદ્વાનો માને છે કારણ ખલિફાના વખતમાં અરબી ભાષામાં જે સંસ્કૃત ગ્રંથોનાં ભાષાંતરો થયાં તેમાં માધવનિદાન પણ એક હતું—કવિરાજ ગણનાથસેન જેવાઓએ પણ આ કાલ નિર્ણય માન્ય રાખેલ છે. માધવ ઈન્દુકરના પુત્ર છે અને 'કર' અટક બંગાલીઓમાં જ હોવાથી તે બંગાલના છે એમ મનાય છે. માધવશિવભક્ત છે અને એમના પુરોગામી ચરકશુશ્રિતાદિનાં વચનોનો સંગ્રહ કરી આ ગ્રંથ રચ્યો છે. આ છતાં સ્વતંત્ર ગ્રંથની પ્રતિષ્ઠા એને મળી ગઈ છે.

---

૧. કાશી વા ગોરખપુર—આ જગોમાં આજે પણ આ જાતના લટકન, ગુટકન, મટકન આદિનામો સાંભળવા મળે છે.

નિદાન ઉપરનો આ એક સર્વસામાન્ય ગ્રન્થ છે. માધવકરે પોતાના ગ્રન્થનું નામ "रोगविनिश्चय" રાખ્યું હોવા છતાં આ ગ્રન્થ 'માધવનિદાન' તરીકે જ ઓળખાય છે.

માધવનિદાન ઉપર બે ટીકાઓ લખાયેલી છે: (૧) શ્રી વિજયરક્ષિત અને એના શિષ્ય શ્રીકંઠની મધુકોશ વ્યાખ્યા (૨) વાચસ્પતિ વૈદ્ય લખેલ આંતકદર્પણ ટીકા. બન્ને ટીકાઓ ઈ.સ.ની ૧૪મી સદીમાં, અનુક્રમે સદીના પહેલા અને પાછલા ભાગમાં થયેલી છે.

માધવકારે रत्नमाला નામનો ગ્રન્થ રચ્યો છે એમ શ્રી ગોપમોહન કવિરાજકૃત મુકતાવલીના એક પદ્યમાં મળે છે. (જુઓ, નિર્ણય – સાગરમાં છપાયેલા माधवनिदाननो ઉપોદ્‌ઘાત).

વિજયરક્ષિત: માધવનિદાન ઉપર મધુકોષ નામની પ્રખ્યાત ટીકા લખનાર વિદ્વાન એમના મરણથી આ અધૂરી રહેલ એ એમના જ શિષ્ય શ્રીકંઠે પૂરી કરી છે. ટીકા બહુ સુંદર છે.

વાચસ્પતિ વૈદ્ય: મધુકોષ ઉપર આતંકદર્પણ ટીકા લખનાર. એણે મધુકોષ વ્યાખ્યા જોઈ છે એમ કહે છે. વાચસ્પતિએ ટીકાના આરંભમાં કહ્યું છે કે એમના પિતા પ્રમોદ હમ્મીર રાજાની અને મોટા ભાઈ મહમમ્દ રાજાની સભામાં હતા. આ મહમ્મદ એ મહમ્દ ઘોરી એમ હર્નલ માને છે, પરંતુ દુર્ગાશંકર શાસ્ત્રી કહે છે કે ઘોરી નહીં, પણ એ પછીનો દિલ્હીનો સુલતાન અલાઉદ્દીન મહમ્મદશાહ પહેલો (ઈ.સ. ૧૨૯૨ થી ૧૩૧૬) કે મહમ્મદ તઘલખ ઈ.સ.૧૩૨૫થી ૧૩૫૧) ગમે તે હોય. હમ્મીર એ તો રણથંભોરના ચૌહાણ રાજા હમ્મીર હોય એમ બધા ઉલ્લેખો જોતાં લાગે છે.

ભટ્ટાર હરિશ્ચંદ્ર: ચરકસંહિતા ઉપર ટીકા લખનાર આ પહેલવહેલ ટીકાકાર છે. ટીકાનું નામ 'ચરક ન્યાસ' છે. તે શરૂઆતથી સૂત્રસ્થાનના ત્રીજા અધ્યાયસુધીનું પ્રાપ્ત થાય છે. રાવળપિંડીના આયુર્વેદાચાર્ય મસ્તરામ શાસ્ત્રીએ એ છપાવી છે.

બાણ કવિએ (કાદમ્બરીના લેખક) પોતાના હર્ષચરિતમાં હરિશ્ચંદ્રનો ઉલ્લેખ કરેલો છે. ટીકાકાર જેજજર પોતાને વાગ્ભટના શિષ્ય ગણે છે. એણે પણ હરિશ્ચંદ્રનો ઉલ્લેખ કરેલો છે. વાગ્ભટ પહેલાં હરિશ્ચંદ્ર થઈ ગયા છે એમ ચક્રપાણિ માને છે, અને છેવટે "વિશ્વપ્રકાશ"કોષ ના આરંભમાં મહેશ્વર પણ હરિશ્ચંદ્ર સાહસાંક રાજ્યના વૈદ્ય હતા એમ કહેલું છે. આ બધા પુરાવાને લઈને સાહસાંક એટલે વિક્રમાદિત્ય અને ગુપ્તવંશનો ચંદ્રગુપ્ત બીજો એ જ વિક્રમાદિત્ય. એટલે હરિશ્ચંદ્રનો સમય ઇ.સ.નો પાંચમો સૈકો છે.

ભટ્ટાર હરિશ્ચન્દ્રે ખરનાદ સંહિતાનો પ્રતિસંસ્કાર કર્યો છે એવી જનશ્રુતિ અષ્ટાંગ સંગ્રહની ઈન્દુ વ્યાખ્યાના સમયમાં પ્રચલિત હતી.

હરિશ્ચન્દ્રની ટીકા એવી સરસ હતી કે જેજજર જેવાને કહેવું પડયું કે ભટ્ટાર હરિશ્ચંદ્રની ટીકા હોય ત્યાં બીજી ટીકા લખવી એ તો નરી ધૃષ્ટતા જ ગણાય.

જેજજર: એ પોતે પોતાને વાગ્ભટના શિષ્ય ગણે છે. એમની રચેલી ચરકસંહિતા ઉપરની ટીકા નિરન્તરપદ વ્યાખ્યા છે. આ ટીકા ઘણી ત્રુટક ત્રુટક છે.

જેજજટે સુશ્રુતની પણ વ્યાખ્યા રચી હતી એમ ડલ્હેણ અને મધુકોશ વ્યાખ્યા ઉપરથી જણાય છે. ડલ્હણ પોતે કહે છે કે મેં જેજજરની ટીકા જોઈને મારી ટીકા લખી છે. સુશ્રુત ઉપરની એમની ટીકા આજ મળતી નથી. સમય ઈ.સ. પાંચમાના પાછલા ભાગમાં કે છઠ્ઠા ભાગમાં.

ચક્રપાણિદત્ત: ચરક ઉપર 'आयुर्वेद दीपिका' અને સુશ્રુત ઉપર ભાનુમતી નામની વ્યાખ્યાઓ લખી છે. આયુર્વેદ દીપિકા અનેકવાર ચરકસંહિતા સાથે છપાઈ છે. જ્યારે ભાનુમતી કેવળ સુશ્રુતના સૂત્રસ્થાન ઉપર જ

જે જા. ત્રિ. આચાર્યે પુસ્તકાકારે છપાવી છે. ચક્રપાણિનો चक्रसंग्रह ગ્રન્થ પ્રાપ્ય છે અને બંગાલમાં એના યોગો ઠીક ઠીક પ્રચલિત છે. 'द्रव्यगुण – संग्रह' પણ છપાયેલો છે. આમ ચક્રપાણિદત્તના ચાર પુસ્તકો ગણાય છે. એમનો સમય ઈ. સ. ૧૦૪૦થી ૧૦૭૦ સુધીનો ઈતિહાસવિદોએ માન્યો છે.

એમની ચરક ઉપરની ટીકાથી જ 'ચરકસંહિતા' સમજી શકાય છે એવી એ સારી ટીકા છે.

ગયદાસ : સુશ્રુતના ટીકાકારોમાં જેજ્જટ અને બીજો નંબર ગયદાસનો આવે છે. ગયદાસની पंजिका નામની સુશ્રુત ઉપરની ટીકા હતી. ડલ્હણે વારંવાર પોતની ટીકામાં ગયદાસનો ઉલ્લેખ કર્યો છે. અને પોતે ગયદાસના પાઠોને અનુસર્યો છે. આ ગયદાસ જેજ્જટનો ઉલ્લેખ કરે છે. માટે એ જેજ્જટ પછી અને ડલ્હન પહેલાં ઘણું કરી ઈ.સ. સાતમા આઠમા સૈકામાં થયા હોવાનો અંદાજ સંભવ છે. ગયદાસની ટીકા पंजिका કે न्याय चंद्रिका નિદાનસ્થાનની મળી છે. અને સટીક સુશ્રુતની ૧૯૩૮ની ત્રીજી આવૃતિમાં છપાઈ છે. ઘણે સ્થળે ડલ્હણની ટીકા કરતાં સ્પષ્ટતર અને વિસ્તૃત છે. ગયદાસની શરીરસ્થાનની ટીકાની પ્રત શ્રી. નરેશ શાસ્ત્રી પાસે છે એમ મનાય છે.

ડલ્હણ : સુશ્રુત સંહિતા ઉપર निबन्ध संग्रह નામની એમની ટીકા વિદ્યાર્થીઓને ઉપકારક થાય તેવી સરલાર્થતા, બીજા મતોને સંગ્રહવાની નિપુણતા, અનેકવિધ પ્રાચીન પાઠોને દર્શાવવાની કુશળતા અને વિદ્યાર્થીઓને બોધ થવામાં ખાસ ઉપયોગિતા ડલ્હણની ટીકાની છે એમ ગણનાથસેન કહે છે તે યથાર્થ છે.

ડલ્હણ મથુરા પાસે આવેલા ભાદાનક દેશના ભરતપાલ નામના વૈદ્યના પુત્ર અને શાહપાલ રાજાના પ્રીતિપાત્ર હતા, એમ પોતે જ ટીકાના પ્રારંભમાં લખે છે. ૧૧મા શતકના ચક્રપાણિદત્તનો, બીજી ટીકાઓનો પુષ્કળ ઉતારો કરનાર ડલ્હણે ક્યાંય ઉલ્લેખ કર્યો નથી અને આમ નામ લીધા વિના ચક્રપાણિએ ડલ્હણના મતનું ખંડન કર્યું છે; એ જોતાં ડલ્હન ચક્રપાણિ પહેલાં એટલે દશમા શતકમાં થઈ ગયા હોવા જોઈએ.

સુશ્રુતની ૧૨ વ્યાખ્યાઓ છે તેમાં 'નિબંધ સંગ્રહ' એક જ સંપૂર્ણ મળી છે અને તે છપાયેલી છે. બાકીની બધી કાલ સિંધુમાં તણાઈ ગઈ છે.

અરુણદત્ત : એમની "सर्वांगसुंदरा" નામની વાગ્ભટના અષ્ટાંગહૃદય ઉપરની ટીકા, અખંડ મળે છે. અરુણદત્ત મૃગાંકદત્તના પુત્ર અને સારા સંસ્કૃતજ્ઞ હતા. અનેક આયુર્વેદ તંત્રોમાંથી એમણે ઉતારા કર્યા છે. સમય ઈ.સ. ૧૨૨૦ લગભગ.

હેમાદ્રિ : અષ્ટાંગહૃદય ઉપર બીજી ટીકા હેમાદ્રિની "आयुर्वेद रसायन" નામની છે. આ ટીકા આજ સુધીમાં ફક્ત સૂત્રસ્થાન અને કલ્પસ્થાન ઉપરની જ સંપૂર્ણ મળી છે. વરાડના પરાડકર શાસ્ત્રીએ અરુણદત્ત અને હેમાદ્રિ બન્નેની ટીકાઓ સહિત નિર્ણય સાગર પ્રેસમાં અષ્ટાંગહૃદય ગ્રંથ છાપીને બહાર પાડયો છે. એની અતિશય વિદ્વત્તાપૂર્ણ પ્રસ્તાવના વાંચવા જેવી છે. પરાડકર શાસ્ત્રીએ વાગ્ભટ ઉપર કુલ ૩૪ ટીકાઓ છે એમ કહ્યું છે. આટલી બધી ટીકાઓ બીજા કોઈ આયુર્વેદના ગ્રંથ ઉપર ભાગ્યે હશે.

"चतुर्वर्गचितामणि" નામના ગ્રંથના રચનાર તરીકે સંસ્કૃત સાહિત્યના ઈતિહાસમાં હેમાદ્રિ પ્રસિદ્ધ છે. તે દેવગિરિના યાદવરાજા મહાદેવ અને એના અનુયાયી રામચંદ્રના મંત્રી હતા. એમણે ઘણા સંસ્કૃત ગ્રંથો લખ્યા છે. (પરાડકરવાળી અ. હૃ. આવૃત્તિ જુઓ.) આયુર્વેદ રસાયન ટીકા હેમાદ્રિએ ચતુર્વર્ગ ચિંતામણી લખ્યા પછી ઈ.સ. ૧૨૭૧થી ૧૩૦૯ વચ્ચે રચેલ છે એમ શ્રી પી. કે. ગોડે માને છે. હેમાદ્રિની ટીકા એની વિદ્વત્તાની સૂચક અનેક ઉલ્લેખોથી સભર છે. વળી એણે મૂળ અ. હૃ. ના અધ્યાયોનો ક્રમ બદલીને જુદા જુદા સ્થાનના અધ્યાયોને પ્રકરણવાર સાથે લઈને ટીકા કરી છે. આ ફેરફાર હેમાદ્રિએ 'સુખ-સંગ્રહણ" માટે કર્યો છે એમ એ પોતે જ કહે છે.

હેમાદ્રિએ પોતાનું આત્મવૃત્ત ચતુર્વર્ગચિંતામણીના આરંભમાં લખ્યું છે.

શિવદાસ સેન : ચરકની तत्त्वचंद्रिका નામની ટીકા લખી છે. આ વ્યાખ્યાનની એક હસ્તપ્રત જેમાં સૂત્ર-સ્થાનના આરંભથી ૨૭ અધ્યાયો સુધીની વ્યાખ્યા મળે છે, તે મુંબઈની રૉયલ એશિયાટિક સોસાયટીના પુસ્તકા-લયમાં છે, એ પોતાને ગૌડ દેશના માલંમિકા ગામનો વતની અને ગૌડ રાજાના વૈદ્ય અનન્ત સેનનો પુત્ર કહે છે. ગૌડ રાજા બાર્બક શાહ પાસેથી અન્તરંગ પદવી અને છત્ર પ્રાપ્ત કર્યું હતું એમ કહે છે. ઈ.સ. ૧૪૮૭થી ૧૪૮૯ બાર્બક શાહનો સમય છે. શિવદાસ સેન મંગલાચરણથી વૈષ્ણવ ઠરે છે. 'સેન' અટક સેનાના વૈદ્યો ઉપરથી પડી છે. દુ. કે. શાસ્ત્રી કહે છે કે સેનાની બંગાલની વૈદ્યોની જાતિ છે.

શિવદાસ સેનની લઘુ વાગ્ભટ ટીકાની હાથપ્રત શકાબ્દ ૧૪૪૮ની મળી છે.

અમરસિંહ : अष्टाध्यायी जगन्मातामरकोशो जगत्पिता ।। અષ્ટાધ્યાયીને જગતની માતા અને અમરકોશને જગતપિતા કહેનારના મનમાં આ બન્ને ગ્રંથો માટે કેટલો આદર હશે! अमरकोश અથવા "नामलिंगानुशासन કર્તા અમરસિંહ છે. ઈ.સ. ૪૫૦ એમનો સમય છે.[૧] વિક્રમાદિત્યના દરબારમાં જે નવ રત્નો હતાં, તેમાંના એક અમરસિંહ પણ હતા. અમરસિંહે वनौषिधवर्गमां વનસ્પતિઓ સંબંધી ઘણી માહિતી આપી છે. ઔષધિઓનો નિઘંટુ આ બધા આયુર્વેદ નિઘંટુઓમાં કદાચ જૂનામાં જૂનાં હશે.[૨]

પૂજ્યપાદ : ઈ.સ. ૬૦૦ની આજુબાજુમાં કર્ણાટકમાં એક મહાન તત્ત્વજ્ઞ વૈદ્ય પૂજ્યપાદ નામના થઈ ગયા છે. જન્મે જૈન. એમનું અસલ ધામ હતું દેવનન્દી. દંતકથા મુજબ આ તત્ત્વજ્ઞાન, વ્યાકરણ વૈદ્યક અને બીજી અનેક વિદ્યાઓમાં ખૂબ જ પારંગત હતા, અને દેવો પણ એમની પૂજા માટે રોજ ફૂલો લઈ આવતા. એથી જ એ પૂજ્યપાદ તરીકે ઓળખાયા. જૈનો એમની ઘણી સિદ્ધિઓની વાતો કરે છે. ગગનગમન (આકાશમાં ચાલવું), સુવર્ણકિરણ (સોનું બનાવવું) વગેરે સિદ્ધિઓ એમને વરી હતી. જૈન ફિલસૂફી, વ્યાકરણ અને આયુર્વેદ ઉપર ઘણાં પુસ્તકો લખ્યાં છે. 'कल्याणकारक'નામના આયુર્વેદ ઉપરના પુસ્તકમાં શાલાકય તંત્રનો પણ ઉલ્લેખ છે. (शालाक्यं पूज्यपादप्रकटितमधिकं। (ઉગ્રાદિત્ય) આ આજે ઉપલબ્ધ નથી, પરંતુ પાછલા ગ્રંથોમાં આમાંથી અવતરણો ટાંકેલા છે ખરા. રસરત્નસમુચ્ચયકર 'कणेरी पूज्यपादृश्ट' કર્ણાટકના પૂજ્યપાદ એવો ઉલ્લેખ કરેલો છે.

ઉગ્રાદીત્ય : આઠમી સદીનો કર્ણાટકનો આ બીજો પ્રખ્યાત વૈદ્ય છે. એણે સંન્યાસ દીક્ષા લઈને રત્નાગિરિના વેંગી તાલુકામાં આવેલ જૈન અપાસરાનો આશ્રય લીધો હતો. ધાર્મિક તેમ જ ઇતર વિજ્ઞાન વિષયોમાં એ અપૂર્વ જ્ઞાનવાળો હતો. પાછલી જિંદગીમાં એમણે પોતાનું સારું જીવન માંદાની સારવારમાં જ ગાળ્યું. એમના વૈદક જ્ઞાનની અને ચિકિત્સા નિપુણતાની કીર્તિ એટલી તો ફેલાઈ કે રાષ્ટ્રકૂટવંશના નૃપથુંગ રાજા (ઈ.સ. ૮૧૫-૮૭૭) એ તેમને પોતાના રાજવૈદ્ય તરીકે નીમ્યા. જૈન હોવાથી માંસમદિરા અને મધ સંબંધી એણે ખૂબ જ નિંદા કરી છે અને એમના कल्याणकारक ગ્રંથમાં આથી કરી માંસ, મદ્ય અને મધની આહાર તેમ જ ઔષધ સંબંધી કંઈ પણ લખ્યું નથી. માંસ ન ખાવા માટે સારી દલીલો કરી છે.

આ કલ્યાણકારક ગ્રંથની વિશેષતા એ છે કે એને રોગોનું વર્ગીકરણ દોષાનુસાર કર્યું છે. જેમ કે કફ વ્યાધિ, પિત્ત વ્યાધિ, કવાત વ્યાધિ. જૈન સાહિત્યમાં આ ગ્રંથ બહુ જ પ્રમાણભૂત મનાતો હોઈ શોલાપુરના સખારામ નેમિચંદ ગ્રંથમાળામાં વર્ધમાન પાર્શ્વનાથ શાસ્ત્રીની હિંદી ટીકા સહિત ઈ.સ. ૧૯૧૦માં છપાયેલો છે.

---

૧. મૅકડોનલ્ડે ઇ. સ. ૫૦૦ની આસપાસમાં અમરસિંહનો સમય રાખ્યો છે. જુઓ એમના સંસ્કૃત સાહિત્યનો ઇતિહાસ.

૨. 'સ્વાધ્ય' પુસ્તક ૪ અંક ૩માં "અમરકોશના વનૌષધિ વર્ગની વનસ્પતિઓ ઉપર ઉહાપોહ" નામનો મારો લેખ આ સંબંધી જોશો.

ઈન્દુ : (ઈ. સ. નવમી સદી) બીજા વાગ્ભટનો શિષ્ય જેજ્જટનો સહાધ્યાયી. અષ્ટાંગસંગ્રહની ઈન્દુ ટીકા કેરાળામાં લખાઈ હોવાનો સંભવ છે. ઈન્દુએ અ. હૃદય ઉપર પણ ટીકા લખી છે એમ શ્રી પરાડકર શાસ્ત્રી માને છે. અ. સંગ્રહ ઉપર એની "शशिकला' નામની એક જ ટીકા ઉપલબ્ધ છે.

કાર્તિકકુંડ : ઈ. સ. નવમી સદીમાં થનાર બંગાલી કવિરાજ. ચક્રપાણિ અને ડલ્હણ બન્ને એનો ઉલ્લેખ કરે છે. ચરક અને સુશ્રુત બન્ને ઉપર એણે ટીકાઓ લખી છે. પરંતુ આજે આ ટીકાઓ ઉપલબ્ધ નથી.

વૃન્દ : (ઈ. સ. ૧૦મી સદી). "सिद्धयोग–संग्रह"ના લેખક-કર્તાનો બીજો કશો પરિચય સાંપડતો નથી. ગ્રન્થ રચના માધવનિદાન જેવી જ છે. શ્રીકંઠ દત્તે એના ઉપર ટીકા લખી છે. ગ્રંથમાં બધા અનુભૂત યોગોનો જ સંગ્રહ કર્યો છે એમ ગ્રંથકાર પોતે કહે છે. વૃન્દ માધવને અનુસરે છે એટલે તે માધવ પછી થયા છે. સ્નાયુક રોગનું નિદાન માધવનિધાનમાં નથી તે વૃન્દમાં છે અને તે વિસ્ફોટકાધિકારને અંતે આપેલું છે. ચક્રદત્તે વૃન્દના શબ્દો જ સ્નાયુક રોગની ચિકિત્સામાં ટાંકેલા છે. ચક્રદત્તના ટીકાકાર શિવદાસ સેન કહે છે કે "સ્નાયુક રોગ રુગ્વિનિશ્ચયમાં નથી પણ વૃન્દમાં છે" ચક્રદત્તનો સમય ઈ. સ. ૧૪૬૦ નિશ્ચિત હોવાથી વૃન્દનો સમય ગણનાથસેન કહે છે તેમ નવમા કે દશમા શતકમાં હોવાનો સંભવ છે.

વૃન્દના ટીકાકાર કહે છે તેમ પશ્ચિમમાં (મારવાડમાં) વધારે થતા નવા રોગોનું વૃન્દે ખાસ વર્ણન કર્યું છે, એ જોતાં તેઓ પશ્ચિમ હિંદના વતની હોય એવો તર્ક થઈ શકે છે.

ચક્રપાણિ દત્ત જેવા ચરક સુશ્રુતના પારંગત વિદ્વાને જેનું અસુસરણ કરવું યોગ્ય ગણ્યું છે, તે ગ્રંથ યોગ સંગ્રહની દૃષ્ટિએ કીમતી હોવો જ જોઈએ. એમ દુ. કે. શાસ્ત્રી જણાવે છે જે યથાર્થ છે.

વૃન્દ ઉપર શ્રીકંઠ દત્તે "कुसुमावली" નામની ટીકા લખી છે.

તીસટ : (ઈ. સ. ૧૧મી સદી). વાગ્ભટના પુત્ર છે. 'ચિકિત્સા કલિક' નામના ગ્રંથના એ કર્તા છે એમ ડૉ. ઑફ્રેટે લખ્યું હોવાની વૈદ્ય જા. ત્રિ. આચાર્યે નોંધ કરી છે. પણ તીસટે પોતાના પિતાનું નામ જ લખ્યું નથી. ગ્રંથના આરંભમાં હરિતા, સુશ્રુત, પારાશર ભોજ વગેરે ચિકિત્સકોનાં નામો લખ્યાં છે. તેમાંય વાગ્ભટનું નામ નથી. તીસટના પુત્ર ચંદ્રટે પણ ટીકામાં પિતાના ચરણને નમસ્કાર કર્યા છે, પરંતુ પોતાના દાદાનું નામ સરખું લીધું નથી. એટલે ઑફ્રેટનું કથન સાચું માની શકાતું નથી.

ચિકિત્સાકલિક ઉપર તીસટના પુત્ર ચંદ્રટે ટીકા લખી છે.

ચંદ્રટ : તીસટનો પુત્ર. 'चिकित्सा कलिक' ઉપર ટીકા લખે છે. એ કહે છે કે યોગરત્ન સમુચ્ચય અને સુશ્રુતની પાક શુદ્ધિ એ બે રચના પોતે કરી છે તીસટ અને ચંદ્રટ બન્ને સૂર્યભક્તો છે.

નરદત્ત : (ઈ. સ. ૧૧મી સદી). ચરકસંહિતાના લબ્ધપ્રતિષ્ઠિત ટીકાકાર ચક્રપાણિ દત્તના એ ગુરુ છે. એ બંગાલના હતા.

સોમેશ્વર : કર્ણાટકના ચૌલુક્ય વંશના એ રાજા હતા. કલ્યાણીમાં રાજધાની હતી. "मानसोल्लास" નામના ગ્રંથના એ લેખક છે. ગ્રંથ જોતાં એ ઘણી વિદ્યાઓમાં પારંગત હતા. તે રાજા હોઈ કોઈ પંડિત પાસે ગ્રંથ લખાયો હોય, બીજા પુસ્તકોમાં 'પ્રકરણ' કે 'અધ્યાય' હોય છે પરંતુ અહીં પ્રકરણસ્થાન 'विंशति' નામ રાખ્યું છે. ગ્રંથના પાંચ ભાગો છે. દરેકમાં ૨૦ અધ્યાયો છે. અર્થાત્ ૧૦૦ અધ્યાયોમાં ૧૦૦ વિષયો ઉપર લખ્યું છે. ગ્રંથમાં આયુર્વેદ ઉપર ઘણું છે. પહેલી વિશતિમાં સામાન્ય રોગો ઉપર છે. બીજીમાં રસાયન ઉપર છે. ધાતુવાદ (ધાતુઓમાંથી સોનું કેમ બનાવવું – કીમિયો.), અશ્વો અને હાથીઓના રોગો, રત્નો પર-રત્નોની પરીક્ષા, શકુન, વગેરે ઉપર વિસ્તારથી લખ્યું છે. પછી દિનચર્યાના વિષયો – આહારનો ભોગ, વસ્ત્રભોગ,

નિદ્રાભોગ, મૃગયાભોગ, વ્યાયામભોગ, મલ્લવિદ્યાભોગ, વગેરે – ઉપર વિસ્તારથી લખ્યું છે. રાજા જ્યોતિષ, સંગીત વગેરેમાં પારંગત હતા, એટલે સંગીત વગેરે ઉપર ઘણા લંબાણથી લખ્યું છે. ભાષા સહેલી પણ કાવ્ય-કોટિની છે. અને એન્સાઇક્લોપિડિયા – Encyclopaedia – કહી શકાય. લેખકે પોતે જ પોતાના પુસ્તકને 'જગદાચાર્ય પુસ્તક' કહ્યું છે. ગાયકવાડ ઓરિએન્ટલ સિરીઝમાં આ ગ્રંથ છપાયેલો છે.

સોમદેવ : (ઈ. સ. ૧૨–૧૩ સદી) "रसेन्द्रचूडामणि"ના કર્તા મનાય છે. યંત્રોની બાબતમાં એ પ્રમાણભૂત મનાય છે. રસરત્નસમુચ્ચયે યંત્રોના વર્ણનમાં એમને પ્રમાણ માન્યા છે.

યશોધર : (ઈ. સ. ૧૩મી સદી) "रसप्रकाश सुधाकर"ના કર્તા. જૂનાગઢના વતની. શ્રીગોડ બ્રાહ્મણ. વૈષ્ણવ પિતાનું નામ પદ્મનાભ હતું. રસરત્નસમુચ્ચયમાં ઘણા વિષયો આ રસપ્રકાશ સુધાકરમાંથી લીધા છે. રસના ૧૮ સંસ્કારો, રસભસ્મવિધિ – જેમાં રસકપૂરનો વિધિ પણ છે – એકસો રસ પ્રયોગો વગેરે રસ-શાસ્ત્રના બધા વિષયો છે. એ સાથે કિમિયાની વાત જેણે એ પોતે "रसकौतुक" કહે છે તે પણ છે. ગ્રંથ-કાર કહે છે કે મેં થોડો અનુભવ લીધો છે અને બીજું શાસ્ત્રમાંથી લીધું છે.

કેશવ : (ઈ. સ. ૧૨૪૦). દેવગિરિના રાજા મહાદેવના પુત્ર. વિદર્ભના વતની. હેમાદ્રિના એ સભા-પંડિત હતા. એમનો પ્રસિદ્ધ ગ્રંથ "सिद्ध मंत्र" સં. ૧૯૬૫માં મુંબઈમાં શ્રી મુરારજી વૈદ્યે છપાવેલો છે. નિઘંટુની વનસ્પતિઓ ઉપર ગુણદોષ આપ્યા છે પરંતુ આ ટૂંકા ગ્રંથમાં વાતઘ્ન, વાતઘ્ન પિત્તલ, વાતઘ્ન શ્લેસમલ, વગેરે ૫૭ ગુણભેદો દર્શાવી, તેમાંના પ્રત્યેક ગુણ ધરાવનાર વર્ગનાં દ્રવ્યો સૂચવ્યાં છે. આ આચાર્યોના વિચારોમાં જ્યાં મતભેદ જણાય છે ત્યાં એ આર્ષોના 'વિરોધ પરિહાર' માટે પ્રયત્ન કરે છે. દા. ત. મધ – ચરક મધને વાતલ ગણે છે, સુશ્રુત વાતઘ્ન ગણે છે. અહીં આચાર્ય વિરોધ પરિહાર માટે મધને 'વાતોદાસીન' કહે છે અર્થાત્ મધ નથી વાયુ કરનાર કે નથી વાયુ હણનાર – પણ એ ઉદાસીન છે.

આ ગ્રંથ ઉપર ગ્રંથકારનો પુત્ર બોધદેવની ટીકા કરે છે.

બોપદેવ : ઉપર કહ્યું છે તેમ સિદ્ધમંત્રના કર્તા કેશવના એ પુત્ર છે. ઈ. સ. ૧૨૬૪. વિદર્ભમાંથી એ દેવગિરિ (કર્ણાટક) આવ્યા અને દિનેશના એ શિષ્ય બન્યા. હેમાદ્રિએ બોપદેવની વિદ્વતા જોઈને પોતાના દરબારમાં લઈ લીધા. બોપદેવે નવી જાતનું સંસ્કૃત વ્યાકરણ લખ્યું છે, જેને હેમાદ્રિએ ખૂબ વખાણ્યું હતું. બોપદેવે ઘણા વિષયો ઉપર ઘણાં પુસ્તકો લખ્યાં છે. જેમાં બે આયુર્વેદ ઉપર છે: (૧) સિદ્ધમંત્ર ઉપરની "सिद्धमंत्र-प्रकाश" નામની ટીકા અને (૨) "शत-श्लोकी चंद्रकला" ૧૦૦ યોગો ઉપરનું પુસ્તક છે. પછે ગામનાં કોઈ વૈદ્યે એનું ગુજરાતી ભાષાંતર કરેલું છે.

શોઢલ : ગુજરાતના રાયકવાડ બ્રાહ્મણ હતા. એમનો પ્રસિદ્ધ નિઘંટુ "ગુણ સંગ્રહ" વરસો પહેલાં ભાંડારકર રિસર્ચ ઇન્સ્ટિટ્યૂટમાં જોયો છે – છપાયો નથી. ધન્વન્તરી નિઘંટુ પછી બીજો નિઘંટુ શોઢલનો છે. બારમા શતકમાં એ થઈ ગયા છે. એ ધન્વન્તરીને અનુસર્યા છે. 'નિઘંટુ સંગ્રહ'ના કર્તા વૈદ્ય રૂઘનાથજી ઇન્દ્રજીએ નોંધ્યું છે કે ધ. નિ.માં 'યાસ' એક જ છે. ત્યાં શોઢલે 'યાસ દ્વયમ્' લખી જવાસો અને ધમાસો બન્ને સ્પષ્ટ દર્શાવ્યા છે. 'ખદિર' 'એકને બદલે 'ખદિર દ્વયમ્' શોઢલે નોંધ્યા છે. ૧ ખેર ૨ ગોરડ. બે લીમડાને પણ જુદા પાડયા છે. શોઢલનો બીજો પ્રખ્યાત ગ્રંથ गदनिग्रह છે. જા. ત્રિ. આચાર્યે તેમની આયુર્વેદ ગ્રંથમાળામાં બે ભાગોમાં છપાવેલો છે. ગદનિગ્રહમાં કુલ ૧૦ ખંડો છે. શારંગધરના મધ્યમ ખંડમાં જેમ ચૂર્ણ, ગુટિકા, અવલેહ વગેરે આપે છે તેમ શોઢલે પણ એવી રીતે આપેલું છે. ગદનિગ્રહ શાકધર કરતાં જૂનો ગ્રંથ છે. શાકધરમાં રસોનો અધ્યાય છે જે શોઢલમાં નથી.

શોઢલને માધવનિદાનની તો ખરી જ પણ વૃન્દનીય ખબર છે. કારણ સ્નાયુકનાં નિદાન ચિકિત્સા વૃન્દમાંથી શોઢલે ઊતાર્યા છે. શોઢલ બંગસેનના લગભગ સમકાલીન છે.

ઈશાનદેવ : (ઈ. સ. ૧૨મી સદી) બંગાલી કવિરાજ કેશવદેવના પુત્ર. બંગાલી ચરકસંહિતા અને માધવનિદાન–એ બન્ને ઉપર એણે ટીકાઓ લખી છે. વિજયરક્ષિત એમનું સ્મરણ કહે છે.

વાપ્યચંદ્ર : વાપ્યચંદ્ર અને ઈશાનદેવ બન્ને ચરકના ટીકાકારો હતા એમ હેમાદ્રિની ટીકામાંથી તથા વિજયરક્ષિત અને શ્રીકંઠ દત્તની વૃન્દની ટીકામાંથી નામો મળે છે.

ઈશ્વરસેન : (ઈ. સ. ૧૨મી સદી) ચરકસંહિતાના અને અષ્ટાંગ હૃદયના ટીકાકાર છે. "વૈદ્યક પંજિકા" નામનું સ્વતંત્ર પુસ્તક પણ લખ્યું છે. આ બધા હાલ અપ્રાપ્ય છે.

ગોવિંદ ભગવત્પાદ : (ઈ. સ. ૧૨મી સદી). રસહૃદય-તન્ત્રના કર્તા. રસશાસ્ત્ર ઉપરનો આ ગ્રંથ ઘણો વ્યવસ્થિત અને સંપૂર્ણ છે. ગ્રંથના કુલ ૧૯ અવબોધ -(પ્રકરણ) છે. ગ્રંથમાં ગ્રંથકર્તાને પરમહંસ પરિવ્રાજકાચાર્ય ગોવિંદ ભગવત્પાદના શિષ્ય કહેલા છે. શ્રી ભગવાન શંકરાચાર્ય પોતાને ગોવિંદ ભગવત્પાદના શિષ્ય કહેવડાવે છે. આ નામ સામ્યથી આ ગ્રંથના સંપાદક શ્રી ત્ર્યંબકગુરુનાથ કાલેએ શંકરાચાર્યના ગુરુ ગોવિંદ ભગવત્પાદને જ આ ગ્રંથના કર્તા માનેલ છે. આ ગ્રંથના કર્તાએ પોતાનો પરિચય આપતાં ચંદ્ર વંશના હૈહય કુળના કિરાત નૃપતિ શ્રી મદન જેઓ જાતે રસવિદ્યાભિજ્ઞ હતા, તેમની પાસેથી પોતાને બહુમાન મળ્યું હતું અને પોતે રસકર્મમાં પ્રવૃત્ત રહેતા એમ ગ્રંથાન્તે લખ્યું છે.

આ લેખકને માણસ પોતાની મુક્તિ મેળવી શકે એટલાથી જ સંતોષ થતો નથી. એની ભાવના તો "રસસિદ્ધ થતાં હું પૃથ્વીને વૃદ્ધાવસ્થા અને મરણથી રહિત કરીશ." જગતને નિર્જરામત કરવાની વાત મહાયાનમતની સૂચક છે. અને એથી ગ્રંથકારને બૌદ્ધધર્મી માનવામાં આવે છે. (આચાર્ય પ્રફુલ્લચંદ્ર રોય) "પરંતુ વેદાધ્યયનથી અને યજ્ઞથી અત્યંત શ્રેય થાય છે" એમ કહેનાર લેખક બૌદ્ધ ન હોય એ શ્રી કાલેની દલીલ સાચી લાગે છે.

રસાર્ણવ : કલકત્તા. ૧૯૧૦માં આચાર્ય પ્રફુલ્લચંદ્ર રોય સંપાદિત. આ ગ્રંથ શિવપાર્વતીના સંવાદરૂપ છે અને એના વિભાગોને 'પટલ' કહેવામાં આવે છે. આ ગ્રંથનો કોઈ કર્તા મનાતો નથી. જુદી જુદી ધાતુઓની જ્વાલાઓનો રંગ જુદો જુદો હોય છે, એ વાત આ ગ્રંથમાં કહેલી છે. 'સત્ત્વપાતન' વિધિ પણ આ ગ્રંથમાં આપેલી છે.

રસરત્નાકર કે રસેન્દ્રમંગલ : કોઈક પ્રતમાં નાગાર્જુનરચિત રસરત્નાકર એ શબ્દો છે, જ્યારે કોક પ્રતમાં નાગાર્જુનરચિત રસેન્દ્રમંગલ એવી રીતે નામ છે. રસેન્દ્રમંગલના પ્રકાશક રસવૈદ્ય શ્રી જીવરામ કાલિદાસ (ચરણતીર્થજી મહારાજ, ગોંડલ.) પણ રસરત્નાકર અને રસેન્દ્રમંગલ એક જ હોવા જોઈએ, એમ ભૂમિકામાં લખે છે.

આશ્ચર્ય યોગમાલા : નાગાર્જુનના નામ ઉપર ચઢેલો આ ગ્રંથ છે. જેની ઉપર જૈન શ્વેતામ્બર સાધુ ગુણાકરની ઈ. સ. ૧૨૩૯માં રચાયેલી ટીકા છે. આ ગ્રંથમાં મનુષ્યાન્તર્ધાન, વશીકરણ, ઉચ્ચાટન, અગ્નિ સ્તંભન, જલસ્તંભન, ઉન્માદકરણ જેવા વિષયો છે એટલે એનું નામ પણ એવું જ રાખવામાં આવેલું છે. કર્તા નાગાર્જુન હોય કે ન પણ હોય. નાગાર્જુનના નામ ઉપર તો ઘણા ગ્રંથો ચઢેલા છે.

શ્રીકંઠદત્ત : માધવનિદાન ઉપર વિજયરક્ષિત અને એના શિષ્ય શ્રીકંઠદત્તની મધુકોશ ટીકા મળે છે. વિજયરક્ષિતથી અધૂરી મુકાયલી ટીકા એમના આ શિષ્યે પૂરી કરેલી છે. ઈ. સ.ની ૧૩મી સદી કાલનિર્ણય છે.

બંગસેન : (ઈ. સ. ૧૩મી સદી). કવિરાજ ગણનાથસેને બંગસેનને શાર્ઙ્ગધર પછી અને ભાવમિશ્રણ પહેલાં મૂકેલ છે. (પ્રત્યક્ષ શરીરનો ઉપોદ્‌ઘાત). વૃન્દના સિદ્ધયોગને અને ચક્રદત્તના ચક્રસંગ્રહને મળતાં બંગસેનનો આ "चिकित्सासार – संग्रह" નામનો ગ્રંથ છે. કર્તા સેન ઉપરથી બંગાલી છે. ગ્રંથ 'બંગસેન' નામે જ ઓળખાય છે. ચક્રપાણિ પછી એ આવે છે.

ત્રિમલ્લભટ્ટ : આન્ધ્રના બ્રાહ્મણ ત્રિમલ્લભટ્ટનો ગ્રંથ "बृहद्योग तरंगिणी" મોટો સંગ્રહ ગ્રંથ છે અને બે ભાગમાં પુના આનંદાશ્રમ સંસ્કૃત ગ્રંથમાળામાં ઈ. સ. ૧૯૧૩માં છપાયેલો છે. આ ગ્રંથમાં આયુર્વેદના અનેક ગ્રંથોમાંથી ઉતારા કર્યા છે. ચરક, સુશ્રુત, વાગ્ભટ, વૃન્દ, શાર્ઙ્ગધર રસરત્નપ્રદીપ રસેન્દ્ર-ચિન્તામણિ, સારસંગ્રહ વગેરે ગ્રંથોમાંથી ઉતારા કરેલા છે. જૉલી આ ગ્રંથની હાથપ્રત ૧૯૪૮ની મળે છે એમ જણાવે છે.

"द्रव्य-गुण-शतक" આ નામનેા ૧૦૦ શ્લેાકનેા એક ગ્રંથ છે જેમાં આહાર દ્રવ્યેા ફુલકા, કચેારી, વડાં ઈત્યાદિના બહુ સુંદર શ્લેાકો છે.

યેાગતરંગિણીના એક શ્લેાકાનુસાર એમનું સ્થાન त्रिपुरान्तक (ત્રિચિનેાપલ્લી, કાશી, કાંમી.) છે.

અન્ય ગ્રન્થેામાં રસદર્પણ "वैद्यचन्द्रोदय, योग – चन्द्रिका કેટલાક ગણાવે છે પરંતુ આ ત્રણેય આજે અપ્રાપ્ય છે.

નાડી સંબંધી ગ્રંથેા : ચરક સુશ્રુત, વાગ્ભટ્ટમાં નાડીનો ઉલ્લેખ નથી. શાર્ઙ્ગધરની સંહિતામાં પહેલ-વહેલો નાડી સંબંધી ઉલ્લેખ છે.

દ્રાવિડ ભાષામાં નાડીવિદ્યાનો ઉદ્‌ભવ થયો હશે, કારણ ઘણાખરા નાડી વિષયક ગ્રંથો ત્યાં જ રચાયા છે.

कणादनुं नाडी – विज्ञान પ્રસિદ્ધ છે. મુંબઈમાં હિન્દી ભાષાંતર સાથે તથા કલકત્તામાં કવિરાજ ગંગાધરની વ્યાખ્યા સાથે છપાઈ ગયું છે.

रावणकृत नाडी – परीक्षा નામનો એક ગ્રંથ જા. ત્રિ. આચાર્યે આયુર્વેદ – ગ્રંથમાળામાં છપાવ્યો છે.

ડૉ. એકેન્દ્રનાથ ઘોષે ૧૯૨૪ ઑક્ટોબરના "જર્નલ ઑફ આયુર્વેદ" નામના અંગ્રેજી વૈદ્યક માસિકમાં નાડીવિદ્યા ઉપર તેમ જ આ વિષયમાં આયુર્વેદિક સાહિત્ય ઉપર ઘણો પ્રકાશ પાડયો છે. નાડી વિજ્ઞાનના હસ્તલિખિત ગ્રંથોની સંપૂર્ણ યાદી પણ આ ડૉક્ટરે પ્રસિદ્ધ કરી છે.

नाडीज्ञान तरंगिणी નામનો રઘુનાથપ્રસાદ રચિત ગ્રંથ, ગુજરાતી ભાષાંતર સાથે ઈ. સ. ૧૯૦૮માં મહાદેવ રામચંદ્ર જાગુષ્ટેએ છાપેલો છે.

नाडीदर्पण હિન્દી ભાષાંતર સાથે મુંબઈમાં છાપાયેલ છે.

नाडीविज्ञान, नाडीज्ञान – तंत्र, नाडीज्ञान शिक्षा, नाडीज्ञान दिपिका આ ચાર પુસ્તકો કલકત્તામાં છપાયેલા છે એમ ઉપરોક્ત દાક્તર કહે છે. સારંગધર સમય ૧૩મા સૈકાનો છે એટલે આ દેશમાં નાડીજ્ઞાનનો પ્રચાર લગભગ સાતસો વર્ષનો છે. સંભવ છે શારંગધર પહેલાં દ્રાવિડ દેશમાં નાડીજ્ઞાન ઘણું પ્રચલિત હશે અને એ ઉપરથી જ સારંગધરે નાડી સંબંધી પ્રકરણ ઉમેર્યું લાગે છે.

નન્દી : રસેન્દ્ર ચૂડામણિના લેખક સોમદેવ કહે છે કે ઊર્ધ્વપાતન યંત્ર અને કોષ્ટિકાયંત્ર નન્દીએ કરેલાં છે. આથી લાગે છે કે આ નન્દીનો રસશાસ્ત્ર ઉપર ગ્રંથ તે વખતે વિદ્યમાન હશે. રસરત્ન સમુચ્ચયકારે નન્દીનો ઉલ્લેખ કર્યો છે. આ નન્દી વિષે કશું જાણવા મળતું નથી.

નીલમેઘ વૈદ્ય : તંત્રયુક્તિવિચાર નામનો આ વિદ્વાનનો ગ્રંથ કેરાલાની મલયાલયમ ભાષામાં છે. આ નીલમેઘનું અપર નામ વૈદ્યનાથ હતું. એ ગ્રંથના પ્રારંભમાં ઈન્દુ અને જેજ્જટને ભણાવતા વાહટ (વાગ્ભટ્ટ)નો ઉલ્લેખ છે.* એ જોતાં કર્તા વાગ્ભટ્ટ અને જેજ્જટ પછી થયા છે એ નિશ્ચિત છે. રસવૈશેષિક સૂત્રના સંપાદક શ્રી શંકર મેનન નીલમેઘ વૈદ્યને શંકરાચાર્યના સમકાલીન ગણે છે.

વાગ્ભટ્ટનો પ્રચાર કેરલમાં બહુ જ છે. વાગ્ભટ્ટ પોતે સિંધુ દેશના હતા એમ એ પોતે જ કહે છે. એટલે સંભવ છે કે વાગ્ભટ્ટ, ગમે તે કારણે, દક્ષિણ ભારતમાં આવી કેરાલામાં સ્થિર થયા હશે. ભારતના કોઈ પણ ભાગમાં વાગ્ભટ્ટનો આટલો પ્રચાર નહીં હોય. એમના જન્મસ્થાન સિંધમાં તા જરાકે પ્રચાર નથી.

ભટ્ટ નરહરિ : (ઈ. સ. ૧૪મી સદી). સુદેવ ભટ્ટનો પુત્ર અને રામકવીશ્વરના શિષ્ય. કર્ણાટકના વતની. 'વાગ્ભટ્ટ ખંડન મંડન'ના કર્તા. વિદ્યાધર નામના વિદ્વાને વાગ્ભટ્ટના અષ્ટાંગ હૃદય ઉપર મૂકેલાં તહોમતોના નિરાકરણ માટે બચાવમાં લખેલો આ ગ્રંથ છે. લેખકે ચરક, સુશ્રુત વગેરેમાંથી ઉદ્ધરણો ટાંકીને પોતાનું વક્તવ્ય સ્પષ્ટ કર્યું છે. આ જાતનું પુસ્તક આયુર્વેદ સાહિત્યમાં વિરલ જ છે. મૈસૂરના પ્રાચ્ય વિદ્યામંદિરમાં આ પુસ્તક (mss.) છે.

વિષ્ણુદેવ : મહાદેવના પુત્ર. વિજયનગરના બુક્ક પહેલા રાજાના રાજવૈદ્ય હતા. "रसराजलक्ष्मी"ના કર્તા છે. સર પી. સી. રોય કહે છે તેમ રસ સંબંધી એ ગ્રંથ છે. આ ગ્રંથ અપ્રાપ્ય છે.

ગોવિંદાચાર્ય : રસસારના કર્તા. ગુજરાતના સુરાદિત્યના પુત્ર. શ્રીધર પાસે એ કીમિયાનું શીખ્યા હતા. આ ગ્રંથકાર કહે છે કે આ કીમિયાની વિદ્યા ભોટદેશવાસી બૌદ્ધો જાણે છે અને બૌદ્ધમત જાણીને મેં રસ-સાર રચ્યો છે. "एवं बौद्धाः विजानन्ति भोटदेशनिवासिनः।' તથા "बौद्धं मतं तथा ज्ञात्वा रससारः कृतौ मया।"

આ ગ્રંથકાર અફીણનો ઉપયોગ કરે છે. જોકે અફીણ શું છે તેની એને સાચી ખબર નથી. એ કહે છે કે સમુદ્રમાં થતાં ઝેરી માછલામાંથી અફીણ નીકળે છે. આ અફીણના ઉપયોગ ઉપરથી પ્રફુલ્લચંદ્ર રોય ૧૩મા શતકમાં આ લેખકને ગણે છે.

આયુર્વેદ સૂત્ર : એના લેખક સંબંધી કશો નિર્ણય કોઈએ આપ્યો નથી. યોગાનન્દનાથ નામના વિદ્વાને એના ઉપર સંસ્કૃતમાં સારી ટીકા લખી છે પણ સૂત્રના લેખક પેઠે આ ટીકાકાર યોગાનન્દનાથ વિષે પણ કશી જ માહિતી મળતી નથી. આમ ગ્રંથકાર અને ટીકાકાર બન્ને અજ્ઞાન જ રહે છે. આ ગ્રંથના સંપાદક ડૉ. શામશાસ્ત્રી જણાવે છે કે લેખક અને ટીકાકાર બન્ને ઈ. સ. ૧૬મી સદી પહેલાના તો નથી જ. ડૉ. આર. શામશાસ્ત્રી 'આયુર્વેદ સૂત્ર'ની ભૂમિકામાં કહે છે કે આના લેખક પોતાને 'આનંદ' કહેવડાવે છે અને રામાનંદ સરસ્વતીના સંપ્રદાયના છે એમ કહે છે.

ગ્રંથ ૧૬ પ્રકરણોમાં છે. રસ સાથે યોગનો સુમેળ સાધનાર આ એક જ ગ્રંથ આજ લગીમાં જણાયો છે. આહાર અને યોગનો સંબંધ અને તે થકી દીર્ઘાયુષની માહિતી આપેલી છે. પ્રથમ સૂત્ર પ્રાણાયામ સંબંધી છે. રોગ પ્રબંધક તેમ જ રોગ સંહારક બન્નેમાં પ્રાણાયામની ઉપયોગીતા લેખકે પહેલી જ વાર

---

* लम्बश्मश्रुकलापमम्बुज निभच्छायाद्युति वैद्यकान्
अन्तेवासिन इन्दुजेज्जटमुखान् अध्यापयन्तं सदा।
आगुल्फामलकञ्चुकाञ्चित धरालक्षोपवीतो ज्वलत्
कण्ठस्यागुरुसारसञ्चितदृशं ध्यायेत् दृढं वाग्भटम्॥

બતાવેલી છે. બીજું સૂત્ર આમ ઉપરનું છે. આમથી સકલ રોગો થાય છે. રોગ માત્રનું મૂળ કારણ આમ બતાવ્યું છે. ત્રીજું સૂત્ર આહાર-રસ રોગોની ચિકિત્સામાં કેવો ભાગ ભજવે છે તે બતાવ્યું છે. ચોથું રોગોના નાશ માટે મનની સમાધિ – મનની એકાગ્રતા ઉપર ભાર મૂક્યો છે. આવા અનેક વિષયો લેખકે છેડયા છે. ડૉ. શામશાસ્ત્રી (આ ગ્રંથના વિદ્વાન સંપાદક) પ્રસ્તાવનામાં કહે છે કે "અનેક વૈદ્યક તેમ જ યોગના ગ્રંથોમાંથી દોહન કરીને આ ગ્રંથ લખાયેલો છે. આમાંના કેટલાંક ગ્રંથો તો ઈ. સ. પૂર્વે પહેલી સદીના છે. જ્યારે થોડાક ઈ. સ.ની ૧૬મી સદી પછીના છે. યોગાનન્દનાથનું ભાષ્ય, હાલ જે પ્રાપ્ય છે તે, ફક્ત છઠ્ઠા પ્રશ્ન (પ્રકરણ) સુધીનું જ ઉપલબ્ધ છે."

આનંદરાય મખી : જીવાનન્દ નામના આયુર્વેદ વિષય ઉપરના નાટકના કર્તા છે. રોગોનાં જ પાત્રો નાટકમાં આવે છે. તાંજોરના મરાઠા રાજાઓના એ પ્રધાન હતા અને પ્રખર વિદ્વાન હતા. આ જાતનું નાટક આયુર્વેદ સાહિત્યમાં અનોખું જ છે. આ નાટક છપાયું છે. સ્વ. અત્રિદેવ ગુપ્તે એનું હિન્દીમાં ભાષાંતર કર્યું છે. અંગ્રેજી ટીકાવાણી તેમ સંસ્કૃત ટીકા સહિત આવૃત્તિ પણ છે.

લોલિંબરાજ : वैद्यजीवन નામના અતિરસિક ગ્રંથના લેખક. જુન્નારના દિવાકર ભટ્ટના પુત્ર થાય છે. બ્રાહ્મણી સામ્રાજ્યના એક સુલતાનની છોકરી સાથે તેનું લગ્ન થયું હતું. આ સ્ત્રી સાથે અત્યંત રસીલું જીવન ગાળ્યા પછી એ મુસ્લિમ પત્ની ગુજરી જવાથી તે સંન્યાસી બની ગયા હતા અને નાસિક પાસે આવેલ સપ્તશૃંગી શિખર ઉપર આવેલ દુર્ગા માતાના પરમ ભકત બન્યા હતા. દેવીની કૃપાથી જ પોતે આ ગ્રંથ લખી શક્યા છે એમ કહે છે.

લોલિંબરાજના ૫ ગ્રંથો છે જેમાં ૩ આયુર્વેદ ઉપર છે. (૧) वैद्यजीवन (૨) वैद्यावतंस અને (૩) चमत्कार चिंतामणि.

૧૭મા શતકમાં રચાયેલો ટૂંકો પણ એની કાવ્ય ચમત્કૃતિથી લોકપ્રિય થઈ પડેલો આ ગ્રંથ "वैद्यजीवन" – ઉપર અનેક ટીકાઓ થઈ છે. હિંદની લગભગ બધી ભાષાઓમાં એના અનુવાદો થયા છે. લેખક પોતાની પ્રિયા રત્નકલા સાથે વાતો કરતા હોઈ, પ્રથમ બે પંક્તિઓમાં પ્રિયાને સંબોધન અને બીજી બે પંક્તિમાં વૈદ્યક સંબંધી ટૂચકો – આ શૈલીમાં આખો ગ્રંથ લખાયેલો હોઈ ખૂબ જ લોકપ્રિય થઈ પડયો છે.

'ગુજરાતી' પ્રેસમાં વૈદ્યજીવનનો સમશ્લોકી અનુવાદ પ્રસિદ્ધ થયો છે.

ટોડરમલ્લ : અકબરનો પ્રખ્યાત પ્રધાન હતો. અનેક વિદ્યાઓનો તે જાણકાર હતો. જેમાં એક આયુર્વેદ પણ હતું જ. 'टोडरानन्द' એમના ગ્રંથનું નામ છે. ૧૬મા શતકનો આ ગ્રંથ છે. વૈદ્યક સંબંધી પાન આ ગ્રંથમાં છે.

ઈન્દ્રકાન્ત ભટ્ટાચાર્ય : ૧૬મી સદીમાં થઈ ગયેલ આન્ધ્ર દેશનો આ પ્રસિદ્ધ વૈદ્ય અમરેશ્વર ભટ્ટનો પુત્ર હતો. वैद्य – चिन्तामणि એમનો સુપ્રસિદ્ધ ગ્રંથ આજે પણ એની અષ્ટસ્થાન પરીક્ષા અને રોગોની ચિકિત્સા માટે લોકપ્રિય છે. આયુર્વેદનાં આઠેય અંગો ઉપર ઉપચારો દર્શાવેલા છે.

નયન શેખર : નયન શેખરનો ગુજરાતી ચોપાઈમાં લખાયેલો ગ્રંથ "योग – रत्नाकर" ઈ. સ. ૧૬૮૦માં છપાયેલો છે. વૈદ્ય ચિંતામણી પેઠે દરેક રોગો ઉપર ચિકિત્સા છે. રસૌષધો વધુ વાપર્યા છે.

મોરેશ્વર ભટ્ટ : (ઈ. સ. ૧૫૪૭) 'वैद्यामृत' નામના ગ્રંથના લેખક, માણિક્ય ભટ્ટના પુત્ર. પુસ્તક નાનકડું છે, છતાં તેના કાવ્યને લઈને તેમ જ ઈસબગૂલ', 'સોનાના-વરખ' અને બીજી ઘણી ઉપયોગી દવાઓના પાઠો હોવાથી તે ઠીક ઠીક ઉપયોગમાં લેવાય છે. અહમદનગર નિવાસી હતા.

ક્ષેમશર્મા : ક્ષેમકુતૂહલ નામના ગ્રંથના લેખક છે. આ ગ્રંથ વિ. સં. ૧૬૫૦માં રચાયેલો છે એમ ગ્રંથકારે પોતે જ ગ્રંથના અંતમાં કહેલું છે. જા. ત્રિ. આચાર્યે પોતાની આયુર્વેદ ગ્રંથમાળામાં આ ગ્રંથ છાપ્યો છે. આ ગ્રંથમાં ૧૨ ઉલ્લાસો છે. જેમાં દ્રવ્યપાકની પરિભાષા, ભોજનગૃહ, રાંધવાનાં વાસણો, રસોડાને ઉપયોગી સાધનો, સવિષ અન્નની પરીક્ષા, રસોડાના અધ્યક્ષ તરીકે રાજાએ કેવો વૈદ્ય નીમવો જોઈએ, જુદાં જુદાં માંસ કેમ પકાવવાં, વિવિધ શાકોની બનાવટો અને ગુણ, અનેક વાનગીઓ ભોજન સંબંધી, વગેરે વગેરે અનેક ઉપયોગી માહિતીપ્રચુર આ નાનકડો ગ્રંથ પાકશાસ્ત્ર ઉપરના આપણા અલ્પધન સાહિત્યમાં ઘણો કીમતી ગ્રંથ છે.

આવો જ બીજો ભોજન ઉપરનો ગ્રંથ ભોજનકુતૂહલ છે.

ક્ષેમ શર્માએ પોતાના વંશનું વર્ણન ગ્રંથારંભે આપેલું છે.

આ લેખકે જે ગ્રંથો જોયા હોવાનું લખાયું છે તેમાં ભીમનો ગ્રંથ અને રવિનો સિદ્ધપાક ગ્રંથ છે. પરંતુ નવાઈની વાત તો એ છે કે એમાં રાજા નલના નલપાકશાસ્ત્રનો ઉલ્લેખ નથી.

ભાસ્કર ભટ્ટ : (ઈ. સ. ૧૬૦૨) "શારીરિ પદ્મિની" નામના પ્રસિદ્ધ ગ્રંથના લેખક છે. આ શરીરશાસ્ત્ર – Anatomy અને શલ્ય – Surgical operations – ઉપરનો એકમાત્ર ગ્રંથ છે. ખેદની વાત છે કે આજ દિન સુધીમાં આ ગ્રંથ પ્રસિદ્ધ થયા નથી.

પંડિત રઘુનાથ : (ઈ. સ. ૧૬૯૯) મુંબઈ રાજ્યના કોલાબા તાલુકાની ચંપાવતી નગરી – વર્તમાન – ચાઉલ – ના રહીશ હતા. વૈદ્ય – વિલાસ અને ચિકિત્સા – મંજરી આ બે આયુર્વેદિ ગ્રંથોના એ કર્તા છે. બન્ને નાનકડા ગ્રંથો છે, એના ચિકિત્સોપયોગી ટૂચકાઓ માટે સારાં છે.

બિન્દુ : રસપદ્ધતિ એ રસ સંબંધી ગ્રંથ છે. ભિષગ્વર બિન્દુનો એ ચેલેા છે. તેના ઉપર તેના મિત્ર મહાદેવની ટીકા છે. ટીકાના ઉતારાઓ ઉપરથી રસરત્નાકર, રસરાજલક્ષ્મી, રસરત્નસમુચ્ચય વગેરે પછી આ ગ્રંથ છપાયો છે. એના સંપાદક સ્વ. જાદવજી ત્રિકમજી આચાર્ય કહે છે તેમ રસ કામધેનુ અને આયુર્વેદ-પ્રકાશમાં આ રસ પદ્ધતિમાંથી ઘણા ઉતારા કર્યા છે, એટલે એ ૧૭મા સૈકા પહેલાનો રચાયો છે. ગ્રંથના કર્તા મહારાષ્ટ્રના છે એમ સંપાદકે કહ્યું છે.

આચાર્ય માધવ : (૧૭મી સદી) "આયુર્વેદ પ્રકાશ" ગ્રંથના કર્તા. આ ગ્રંથમાં રસશાસ્ત્રના બધા વિષયો બહુ સારી રીતે વર્ણવેલા છે. મૂળ સૌરાષ્ટ્રના પણ પાછળથી કાશી જઈ વસેલા. આ ગ્રંથ બહુ જ અનુભવના અંતે, પ્રત્યક્ષ પ્રયોગો કરીને, જે ઠીક જણાયું છે તેટલું જ આપ્યું છે એ આ ગ્રંથની વિશિષ્ટતા છે.

ભાવપ્રકાશનેા માધવે ઉલ્લેખ કર્યો છે એટલે ભાવ મિશ્ર પછી એનેા સમય છે. જા. ત્રિ. આચાર્યની આયુર્વેદ ગ્રંથમાળામાં આ ગ્રંથ છપાયેલેા છે.

રાજવલ્લભ : (ઈ. સ. ૧૭૬૦) રાજવલ્લભ – નિઘણ્ટુના કર્તા. એમાં કુલ છ વર્ગો છે. જેમાં સદ્‌વૃત્ત, આહાર, દવાઓ વગેરે છે. આ ગ્રંથને નિઘંટુ – materia medica ન કહી શકાય. ખરી રીતે સ્વસ્થવૃત્ત Personal Hygine ઉપરનું આ પુસ્તક છે. કલકત્તાના ગંગાધરે એની ઉપર સંસ્કૃત ટીકા લખી છે.

બસવરાજીયમ્

આન્ધ્રના વૈદ્યો ચિંતામણી અને બસવરજ નામના બે સંસ્કૃત ગ્રંથો મુખ્યત્વે વાપરે છે.

કર્ણાટકમાં લિંગાયત મતના મુખ્ય પ્રચારક ૧૨મા શતકના બાસવનો રચેલો આ ગ્રંથ મનાય છે.

નીલકાન્ત બસવરાજીયમ્ નામશૈવનો પુત્ર, કર્ણાટકાન્તગતિ ધારવારના કોટ્ટૂરનો વતની. વીરસિંહ સંપ્રદાયનો સ્થાપક હતો. પ્રખ્યાત ગ્રંથ બસરાવજીયમ્નો કર્તા આ કોટ્ટૂરવાસી બસવરાજ છે.

આ ગ્રંથમાં કેટલેક ઠેકાણે દુર્બોધ સ્થળો ઉપર ગ્રંથકર્તાએ તેલુગુ ભાષામાં ટીકા લખેલી છે. ગ્રંથના પ્રથમ ત્રણ પ્રકરણો દોષાદિવિજ્ઞાનમ્ અને અષ્ટસ્થાન પરીક્ષા ઉપર છે. રોગ પરીક્ષાની (clinical examination)ની આ એક નૂતન નિરાળી પદ્ધતિ છે. બાકીનાં ૨૦ પ્રકરણો ભિન્ન ભિન્ન રોગો અને છેલ્લું પ્રકરણ રસૌષધો ઉપર છે. દવાઓ મુખ્યત્વે રસોષધોની જ છે. આ પુસ્તક આન્ધ્ર અને તેની નજીકના પ્રદેશોમાં ઘણું જ પ્રસિદ્ધ છે. અષ્ટસ્થાન પરીક્ષા એ એક નવી જ દિશામાં પ્રસ્થાન છે.

બીજા એક બસવરાવ છે. બીજ્જલના એ સાધુચરિત પ્રધાન હતા. બીજ્જલ કલ્યાણ[૧] ના રાજા હતા. વીરશૈવ સંપ્રદાયના એ સ્થાપક મનાય છે. જન્મસ્થાન ઈંગુલેશ્ર્વર બાગેવાડી એમનું વતન મનાય છે. પિતાનું નામ મદિરાજ હતું. આ બતાવે છે કે બન્ને બસવરાજીવો ભિન્ન ભિન્ન વ્યક્તિઓ હતી.

બસવરાજીયમાં પૂજ્યપાદીય ગ્રંથમાંથો[૧] તથા નિત્યનાથના ગ્રંથમાંથી ઉતારાઓ છે. રસયોગો પુષ્કળ છે, અફીણ પણ વાપર્યું છે. એ જોતાં ૧૩મા શતકથી એ ગ્રંથ જૂનો ન હોઈ શકે.

આ બસવરાજીય ગ્રંથની કર્તાને મન એટલી બધી શ્રેષ્ઠતા હતી કે એણે પોતાના જ ગ્રંથમાં લખ્યું છે :–

> कृते तु चरकः प्रोक्तः त्रेतायां तु रसार्णवः।
> द्वापरे सिद्धवैद्या भूः कलौ बसवकः स्मृतः॥

વીરસિંહ

કેટલાક વિદ્વાનોના મત પ્રમાણે કાશ્મીરના તોમર વંશના રાજવંશી કુટુંબમાં વીરસિંહનો જન્મ થયો હતો, જ્યારે બીજા ગ્વાલિયર ઘરેણાના એમને માને છે. વીરસિંહ અનેક વિદ્યાઓમાં પારંગત હતા, અને તેમાંય ખાસ કરીને જ્યોતિષ, આયુર્વેદ અને ધર્મશાસ્ત્રોમાં એ ખૂબ જ નિષ્ણાત હતા. વીરસિંહાવલોક નામનો એમનો ગ્રંથ જ્યોતિષના અભિપ્રાયથી જુદા જુદા રોગોનાં લક્ષણો, કારણો, ઉપાયો દર્શાવતો. ઈ. સ. ૧૩૮૩માં લખાયેલો મળ્યો છે. મુંબઈ ક્ષેમરાજ શ્રી કૃષ્ણદાસે વિ. સં. ૧૯૫૪માં એ છાપ્યો છે. પ્રાક્તન જન્મમાં કરેલાં પાપો, તેને લઈને થતા રોગો, તેના જ્યોતિષશાસ્ત્ર વડે ઉપચારો વગેરે આ ગ્રંથમાં છે. મેડિકલ પેસ્ટ્રોલૉજી ઉપર આ એક જ ગ્રંથ ઉપલબ્ધ છે. જન્માન્તર કૃત પાપોને લઈને રોગો થાય છે, એ આયુર્વેદની માન્યતા છે જ. પૂર્વ કર્મ અને પૂર્વ જન્મનો સંબંધ આયુર્વેદ માને છે જ.

સિદ્ધ નિત્યનાથ : રસરત્નાકર ગ્રંથના લેખક પોતાને પાર્વતી પુત્ર તરીકે ઓળખાવે છે. લેખક પોતે જ કહે છે તેમ રસાર્ણવ, રસમંગલ, નાગાર્જુન, શુશ્રૂત, વાગ્ભટ્ટ વગેરેના ગ્રંથોમાંથી સાર લઈને 'આ ગ્રંથ' રચ્યો છે. આ દળદાર ગ્રંથ છે. રસૌષધો ઉપરનો આ ગ્રંથ છે.

ઢુંઢુકનાથ : रसेन्द्र-चिन्तामणि નામના ગ્રંથનો લેખક, કાલનાથના શિષ્ય છે. જ્યારે કેટલાકના મત મુજબ ગૃહકુલસંભવ રામચંદ્ર એના લેખક છે. પ્રફુલ્લચંદ્ર રૉય ૧૩મા ૧૪મા શતકનો ગણાવે છે. સંવત ૧૯૯૧માં વૈદ્ય પં. મણિ શર્માએ પોતાની સંસ્કૃત ટીકા સાથે આ ગ્રંથ રામગઢ (જયપુર)થી છપાવેલ છે.

ગોપાલકૃષ્ણ ભટ્ટાચાર્ય : रसेन्द्रसार-संग्रहના કર્તા. બંગાલી પ્રખ્યાત કવિરાજ. રસૌષધોના ઉપયોગથી થતા રોગોની ચિકિત્સા આપેલ છે. ૧૩મા શતકમાં આ ગ્રંથ રચાયેલો છે. એમાં રસકપૂરની બનાવટ આપી

---

૧. ગેાવર્ધન છાગાણી સંપાદિત બસવરાજીયમ્ની પ્રસ્તાવના બસવરાજીયમ્માં પૂજ્યવાદના ઘણા યેાગ લીધેલા છે. गन्धक रसायन कालाग्निरुद्र रस અને અગ્નિ તુંડીના પાઠોમાં પૂજ્યવાદના નામનેા ઉલ્લેખ કરેલેા છે.

છે. રસપ્રકાશસુધાકરની અને ભાવપ્રકાશની રસકપૂરની બનાવટ સાથે સરખાવતાં આ ગ્રંથ રસપ્રકાશસુધાકર પછી અને ભાવપ્રકાશ પહેલાં રચાયો લાગે છે. આ ગ્રંથમાં આરંભમાં શોધન, પાતન, બોધન, મૂર્ચ્છન વગેરે તેમ જ ગંધકનાં શોધનાદિ, વૈક્રાન્ત, અભ્રક, તાલ, મન-શિલા વગેરેનાં શોધન-મારણ અને પછી જ્વરાદિ રોગો ઉપર રસયોગો આપેલા છે. કલકત્તામાં ઈ. સ. ૧૮૮૫માં શ્રી ભુવનચંદ્ર વસાકે છપાવ્યો છે. આ ગ્રંથના ઘણા યોગો પાછળના ગ્રંથોમાં સંગ્રહાયા છે.

નકુલ : "अश्वचिकित्सा" ગ્રંથના લેખક છે. પાંડવો વિરાટ નગરમાં છૂપે વેશે રહ્યા, ત્યારે નકુલે વિરાટ રાજાના ઘોડાઓની સંભાળ રાખવાનું અને સહદેવે ગાયોની સંભાળનું કામ માથે લીધેલું એ મહાભારતની કથા સુપ્રસિદ્ધ છે. આ મહાભારતીય આખ્યાયિકાને પરિણામે નકુલના નામે આ અશ્વચિકિત્સાનો ગ્રંથ ચઢયો હોય એવો સંભવ છે.

અશ્વચિકિત્સા ગ્રંથની હાથપ્રત ઈ. સ. ૧૩૬૪ની નેપાળમાંથી મળી છે. એટલે જયદત્તસૂરિના ગ્રંથ પહેલાંનો આ ગ્રંથ છે. નકુલની અશ્વચિકિત્સામાં ફક્ત ૧૮ અધ્યાયો છે. માનસોલ્લાસ માં હાથી અને ઘોડા બન્ને સંબંધી સારી માહિતી છે.

વૃક્ષાયુર્વેદ : આયુર્વેદાચાર્યોએ વૃક્ષને પણ 'સુખદુઃખનો અનુભવ કરતા, અન્તઃસંજ્ઞાવાળાં કહ્યાં છે: અશોકે મનુષ્ય અને પશુઓની ચિકિત્સા પેઠે વૃક્ષોની ચિકિત્સા માટે પણ કહ્યું છે.

"शार्ङ्गधर पद्धति"માં વૃક્ષાયુર્વેદ અથવા ઉપવનવિનોદ નામનું ૨૩૬ શ્લોકોનું એક પ્રકરણ જળવાઈ રહ્યું છે. કલકત્તા યુનિવર્સિટીએ આ ઉપવનવિનોદ છપાવ્યું છે. આ વિષયમાં આ એક જ પુસ્તક જોવા જેવું છે.

શાર્ઙ્ગધર પદ્ધતિ ૧૪મા શતકનો ગ્રંથ મનાય છે.

વૈદિકકાલના દેવો પેઠે રસશાસ્ત્રમાં અતિ પ્રાચીન સમયમાં ઘણા રસસિદ્ધો થઈ ગયા છે.

૧. આદિનાથ ૨. મત્સ્યેન્દ્રનાથ ૩. સાવરણ ૪. ભૈરવ ૫. ચૌરંગી ૬. મીનનાથ ૭. ગોરખનાથ ૮. વિરુપાશ ૯. બિલેશય ૧૦. મથાન ભૈરવ ૧૧. સિદ્ધબુદ્ધ ૧૨. કંથડી ૧૩. ગોડકી ૧૪. સુરાનંદ ૧૫. સિદ્ધપાદ ૧૬. ચર્પટી ૧૭. કાનેરી ૧૮. પૂજ્યપાદ ૧૯. નિત્યનાથ ૨૦. નિરંજન ૨૧. કાપાલી ૨૨. બિન્દુનાથ ૨૩. કાકમણ્ડીશ્વર ૨૪. અલ્લાભ ૨૫. પ્રભુદેવ ૨૬. ઘોડાચોલી ૨૭. ટિટિણી ૨૮. ભાલુકી ૨૯. નરદેવ ૩૦. ખડ ૩૧. કાપાલિક.

આ બધા યોગીઓ હઠયોગીઓ હતા. મહાસામર્થ્યવાન મહાપુરુષો હતા. પરંતુ આનો કાલનિર્ણય શકય નથી.

પાલકાપ્ય : "हस्त्यायुर्वेद" ના આ કર્તા છે. રાજા દશરથના સમકાલીન, અંગદેશ (ચંપા)ના રાજા રામપાદ કે લોમપાદ કે જેઓ ઋષ્યશૃંગ મુનિના સસરા થાય તેઓએ પાલકાપ્ય મુનિને હાથીઓને વશ કરવાની વિદ્યા શીખવા માટે બોલાવ્યા હતા. લોકમાનસની કલ્પનાએ હસ્ત્યાયુર્વેદના ઉપદેશક પાલકાપ્યને સામગાયનાખ્ય મુનિના વીર્યથી હાથણીના પુત્ર કલ્પ્યા છે. આ મોટો ગ્રંથ પુણા આનંદાશ્રમ સીરીઝમાં છપાયો છે. હસ્ત્યાયુર્વેદની સમગ્ર રચના ચરક, શુશ્રૂતને અનુસરે છે એ જોતાં એ સંહિતાઓ પૂર્ણ થયા પછી દૃઢબલ પહેલાં કે પછી એ ગ્રંથ રચાયો હોવો જોઈએ. દુ. કે. શાસ્ત્રી માને છે કે ઈ. સ: ૧૧મા શતક પહેલાં અને ઘણું કરી ઈ. સ. ચોથા પાંચમા શતકમાં હસ્ત્યાયુર્વેદ રચાયો છે. હસ્ત્યાયુર્વેદ ઉપરાંત "માતંગલીલા" નામનો એક હાથીઓના વૈદ્યકને લગતો નારાયણનો રચેલો ગ્રંથ છે, જે ત્રિવેન્દ્રમ સંસ્કૃત સીરીઝમાં છપાયેલો છે.

શાલિહોત્ર : અશ્વવૈદ્યકના આ મૂળ ઉપદેશક હયઘોષના પુત્ર થાય છે. શ્રીકાન્તમૂર્તિ કહે છે કે મહાકવિ અશ્વઘોષ સાથે એમનું સામ્ય છે. પ્રસિદ્ધ વૈયાકરણી પાણિનિની જન્મભૂમિ સલાતુરમાં તે રહેતા હતા

એમ મનાય છે. હિમાલયના ચંપક વનમાં તેમનો આશ્રમ હતો. શાલિહોત્રે શુશ્રુતને ઉપદેશ કર્યો હતો એમ કહેલું છે. શાલિહોત્રની એક અપૂર્ણ હસ્તપ્રત ઈન્ડિયા ઑફિસ લાઇબ્રેરીમાં છે. આ ગ્રંથમાં અષ્ટાંગ અશ્વ-વૈદ્યકનું આઠ સ્થાનમાં વર્ણન કર્યું છે, પણ જે મળે છે તે તો ત્રુટિત પ્રથમ સ્થાન છે.

ચરક-શુશ્રુતના મૂળ ગ્રન્થો રચાયા પછી આ ગ્રન્થ તૈયાર થયેા લાગે છે એટલે તે પછી ઈ. સ. ૧૦૦ અરસામાં આનો કાલ નિર્ણય માનવામાં વાંધો નથી.

જયદત્તસૂરિ : અશ્વવૈદ્યકના ઉપલબ્ધ સાહિત્યમાંથી બે ગ્રંથો (૧) જયદત્તસૂરિકૃત અશ્વવૈદ્યક અને (૨) નકુલદત્ત અશ્વચિકિત્સા. બંગાલ રૉયલ એશિયાટિક સોસાયટીએ 'બિબ્લોથિકા ઇન્ડિકા' સીરીઝમાં છપાવેલ છે. ઘોડાના રોગો સંબંધી આ ગ્રંથ સંપૂર્ણ ગ્રંથ છે.

જયદત્તસૂરિ વિજયદત્તના પુત્ર મહાસામન્ત ગણાય છે. આમાં અફીણનો ઉલ્લેખ છે એ જોતાં આ ગ્રંથને ઈ. સ.ના ૧૩મા શતકનો માની શકાય. જયદત્તના અશ્વવૈદ્યકમાં ૬૮ અધ્યાયો છે. જયદત્ત શાલિહોત્રનો ઉલ્લેખ કરે છે. દુ. કે. શાસ્ત્રી લખે છે કે સારંગધર પદ્ધતિમાં જયદેવના નામે અશ્વશાસ્ત્રને લગતા થોડા શ્લોક ઉતાર્યા છે. હવે આ જયદેવ જો ગીતગોવિંદના જ કર્તા હોય તો તેનો સમય બારમું શતક છે.

હનુમાન : તુલસીદાસનો સમય ૧૭મી સદી માનવામાં આવે છે. એ વખતે રસો (પારદ વગેરે)ના ઉપયોગ બહુ થતા હતા. "मृगाङ्करसक्षय" ક્ષય રોગમાં ઠીક વપરાતો હતો. મૃગાઙ્ક ઉપરથી આગળ જતાં મહામૃગાઙ્ગ, રાજમૃગાઙ્ક, વગેરે નવા યોગો બન્યા.

તુલસીદાસે રાવણને રાજરોગ થયો હતો એમ કહ્યું છે. દેવતા, સિદ્ધમુનિઓ સૌએ આ રોગ માટે ઘણાં ઔષધો આપ્યાં પણ કંઈ લાભ થયો નહીં. એથી રસ-વૈદ્ય હનુમાનજીએ લંકાનાં સોનું અને રત્નોને ફૂંકી 'મૃગાંઙ્ક' બનાવ્યો એવી વાત તુલસીદાસકૃત કવિતાવલી (सुन्दरकाण्ड–२५)માં નીચે મુજબ આપેલી છે :

रावनु सो राजरोगु बाढ़त विराट-उर
दिनु दिनु विकल, सकल सुख राक सो।
नाना उपचार करी हारे सुर, सिद्ध, मुनि,
होत न विसोक, औत पावे न मनाक-सो।।
रामकी रजारू तें रसारूनी समीर सुनु
उतरि पयोधि पार सोधि सखाक सी।।
जातुधान-बुट पुटपाक लंक जातरूप
रतन जतन जारि कियो है मृगांग सो।।

હનુમાનજીને 'રસવૈદ્ય' કહીને તુલસીદાસે મઝા કરી છે!

આમ પ્રાગૈતિહાસિક કાલથી તે અઢારમી સદીના આચાર્યો સુધી આપણે વિહંગાવલોકન કર્યું છે.

---

० आयुर्वेदका वृहत् इतिहास अत्रिदेव बिद्यालंकार पृ० ३२३।

☆ ☆ ☆ સૌરાષ્ટ્રની વનશ્રી

લેખક : આચાર્ય, શ્રી વલ્લભરામ વૈદ્ય, અમદાવાદ.

ॐ या फलिनीर्या अफला, कपुष्पा याच पुष्पिणीः ।
बृहस्पति प्रसूताः, ता नो मुञ्चत्वंहसः ।।
शुक्ला यजुर्वेद ।१२–८९।

બ્રહ્મ એટલે બુદ્ધિના પતિ પરમેશ્વરે જેઓને ઉત્પન્ન કર્યા છે એવી, અમૂલ્ય અને ફલ વિનાની વનસ્પતિઓ, તેમ જ પુષ્પિણી ફાલેલી – એટલે સપુષ્પ અને ફળો સહિત એવી બે મહાવર્ગમાં વહેંચાયેલી વનસ્પતિઓ અમોને પાપમાંથી છોડાવો.

મંત્રનો અન્વય એટલા માટે ઉપર મુજબ લેવો પડયો છે કે વનસ્પતિઓ કુદરતી બે મહાવર્ગમાં વહેંચાયેલી છે એ આ મંત્રથી પ્રત્યક્ષ સિદ્ધ થાય છે. આજના વનસ્પતિશાસ્ત્ર મુજબનો આ મંત્ર નિર્દેષ કરે છે. જેના વિષે આગળ ઉપર નકશો આપીશું તેથી સમજી શકાશે.

વૈદિક મંગલાચરણ પછી આપણો વિષય, સમગ્ર વનશ્રીનો હોવાથી થોડા અન્ય સુભાષિતો આપીશું. વનસ્પતિપ્રેમ ભારતમાં કેવો હતો એ જાણવા માટે લખવા યોગ્ય ધારું છું.

अहो येषषां वरं जन्म सर्वं प्राव्युपजीवनम् ।
धन्या महीरुरा येम्यो निराशां यान्ति नार्थिनः ।।१।।
छाया मन्यस्य कुर्वन्ति तिष्ठन्ति स्वयमातपे ।
फलान्यति परार्थाय वृक्षा सत्पुरुषा इव ।।२।।

અહો વનસ્પતિઓને ધન્ય છે, જેઓનો જન્મ સર્વ પ્રાણીમાત્રના જીવન ટકાવવા માટે છે, જેઓના પાસેથી કોઈ અર્થી લોકો નિરાશ થતા નથી.

જે વનસ્પતિઓ પોતે તાપમાં રહીને બીજા જીવોને છાયાથી સુખી કરે છે, ફળો પણ બીજાઓને ખાવા માટે આપે છે, આવા સતપુરુષો જેવા વૃક્ષોને ધન્ય છે.

હિન્દી સુભાષિત

માલિક ઔર માલીકો પ્રેમ નહીં ફૂલ ન પર(તો)
બાગકો લગાઈવો કહો કહા કામકો.
(સ્વ. જયકૃષ્ણભાઈના સંગ્રહમાંથી)

હવે જુઓ શકુંતલાનો વનસ્પતિ પ્રેમ :

पातुं न प्रथमं व्यवस्यति जलं युष्माष्व पीतेबु या ।
नाऽदत्ते प्रिय मण्डनापि भवतां स्नेहेन या पल्लवम् ।।
आद्ये वः कुसुमप्रसूतिसमये यस्या भवत्युत्सव,ः ।
सेयम् याति शकुंतला पतिगृहं सर्वेरनुज्ञायतम् ।। (शाकुंतल)

આ શકુંતલા હવે તેના પતિને ઘેર જાય છે, માટે હે વનવેલીઓ તમે સૌ બહેનને પ્રેમથી આજ્ઞા આપજો.

વનસ્પતિ ઉપર શકુંતલાને પ્રેમ કેવો છે? તેનું વર્ણન કરે છે.

(૧) તમોને સૌને પાણી પાઈને પછી જ પોતે પાણી પીએ છે.

(૨) તેને તમારાં પુષ્પો અને પત્રો કેશ ઇત્યાદિમાં ધારણ કરવાનું ગમે છે, તો પણ જરૂર વગર તે પાન કે ફૂલ કંઈ જ તોડતી નથી.

(૩) જ્યારે કોઈ પણ લતાદિકને પુષ્પ મંજરીઓ આવવા લાગે, ત્યારે તો શકુંતલા સ્નેહીજનોને બોલાવી જાણે મોટો ઉત્સવ કે ભોજન સમારંભ હોય તેવો આનંદ મનાવે છે.

આ ઉપરથી આપણે વેદકાળથી લઈ કાવ્ય કાળ અને ભાષા કાવ્યો સુધીનો ભારતના લોકોનો વનસ્પતિપ્રેમ જોઈ ગયા. આપણે જે ભાગની વનશ્રીનું વર્ણન કરવાનું છે તે જોકે ભારતનો એક નાનો ટુકડો છે, છતાં બહુ જરૂરી પ્રદેશ છે. જ્યાં શ્રીકૃષ્ણે પોતે નિવાસ કરેલો છે એવો આ એક સુંદર પ્રદેશ છે. ગીર, ગિરનાર પર્વત, અને બરડા ડુંગર જેવા વનસ્પતિ પ્રદેશો જ્યાં આવેલા છે. આવા સૃષ્ટિ-સૌંદર્યથી ભરપૂર પ્રદેશની વનશ્રીની આપણે વાત કરવાની છે; જોકે સૌરાષ્ટ્ર દેશનું ઐતિહાસિક અવલોકન કરીએ તો ભરુચ – નર્મદા સુધી સૌરાષ્ટ્ર દેશ જ કહેવાતો હતો, એમ છતાં આજના સૌરાષ્ટ્રને લઈએ તોપણ – તેની આજુબાજુના બન્ને દેશો – ગુજરાત અને કચ્છની વનસ્પતિઓનો મોટો ભાગ સૌરાષ્ટ્રમાં સમાયેલો છે. અહીં આખી દુનિયાના વનસ્પતિશાસ્ત્રની થોડી સમાલોચના કરવી જરૂરી છે. જેથી સામાન્ય વૈજ્ઞાનિક પરિચય પણ થઈ જાય, ને સૌરાષ્ટ્રની વનશ્રીમાં પણ વૈજ્ઞાનિક પ્રવેશ થાય.

આયુર્વેદમાં ઔષધીય વનસ્પતિઓ આજ સુધીમાં આશરે પાંચસો જ લખી છે. ભારતની ઔષધીય વનસ્પતિઓનું મોટું અને કિંમતી પુસ્તક કીર્તિકર અને બસુએ લખ્યું છે. તેના ચાર ભાગ છે અને તેમાં બે હજાર વનસ્પતિઓનાં ઓળખાણ અને ગુણદોષનું તેમ જ તેનાં ચિત્રો સાથેનું વર્ણન છે. જેની કિંમત આજે તો ચિત્રો સાથે બે હજાર રૂપિયા છે, છતાં બજારમાં લભ્ય નથી.

દુનિયાભરની વનસ્પતિઓનું વર્ણન પણ લખાઈ ચૂક્યું છે, આંતરરાષ્ટ્રીય વનસ્પતિ–પરિષદો અવારનવાર દુનિયાના કોઈ ને કોઈ દેશોમાં મળ્યા કરે છે.

વનસ્પતિશાસ્ત્રનો એટલો વિકાસ થયો છે કે વૈદિક મંત્રમાં આપણે શરૂઆતમાં જોઈ ગયા તેમ તેના બે મહાવર્ગ પાડવામાં આવ્યા છે; ઈ. સ. સત્તરસોની સાલથી વનસ્પતિના પિતા લિનિયસે આ શરૂઆત કરી છે. તે પછી સ્વીડન, જર્મની, ઈંગ્લંડ, અમેરિકા એ બધા દેશોમાં તેની શોધખોળ ચાલુ જ રહી અને આજે એવા વિભાગમાં ત્રણેક લાખથી વધુ વનસ્પતિઓ નામ સહિત લખાઈ ચૂકી છે; અને હજુ લખાતી જાય છે. આ નામો આંતરરાષ્ટ્રીય છે; અને તે લૅટિન ભાષામાં લખાય છે. એની એ ખૂબી છે કે એ નામ લખવાથી દુનિયાભરના દેશોમાં એની ઓળખ આપોઆપ થઈ જાય છે.

આપણે ત્યાં સંસ્કૃત નામોમાં આવી એકતા જળવાઈ રહી નથી, કારણ કે દેશનું પતન થતું ગયું તેમ શોધખોળો ચાલુ રહી જ શકી નથી. સંસ્કૃતમાં જ નામોનો મોટો ગોટાળો છે, તે પરથી આયુર્વેદની તો અર્ધો ભાગ જેટલી વનસ્પતિઓ સંદિગ્ધ જ રહે છે. મૂળે જ પાંચસો વનસ્પતિઓ છે. હવે જ્યારે દેશ સ્વતંત્ર થયો, ત્યારે શોધખોળના નામે પ્રચાર બહુ ચાલે છે; પરંતુ સંસ્કૃત ભાષાનું અને આયુર્વેદનું પણ ગુજરાતમાં તો પારાવાર પતન ચાલુ જ છે, આથી એવા વિદ્વાનો પાકવા મુશ્કેલ છે. જ્યારે હજારેક વર્ષથી શાસ્ત્રો તો એમનાં એમ પડયાં છે.

છેલ્લી શોધ મુજબ અત્યારે વનસ્પતિ-વર્ગીકરણની જે પદ્ધતિ ચાલે છે તે પ્રોફેસર જે. હચીન્સનની કરેલી છે; અને તેનો દુનિયાભરના વિદ્વાનોએ સ્વીકાર કર્યો છે.

એ મુજબના દુનિયાભરના લગભગ નમુનાઓ સૂકા કે લીલા લંડનમાં "ક્યુ" મ્યુઝિયમમાં પ્રત્યક્ષ જોવા મળે છે. આપણે ત્યાં ભારતભરમાંથી સૌરાષ્ટ્રમાં પોરબંદરમાં સ્વ. જયકૃષ્ણભાઈએ આ ઝંડો ઉપાડયો, એમને ફાળે વનસ્પતિ સંશોધનનું માન સૌ પ્રથમ જાય છે. એમણે ગુજરાતી ભાષામાં પચાસ વર્ષ પૂર્વે બે સુંદર પુસ્તકો લખ્યાં, કચ્છનું અને બરડાનું વનસ્પતિ દર્શન. એમણે મ્યુઝિયમો બનાવ્યાં. પોરબંદરમાં સુંદર વનસ્પતિબાગ બનાવ્યો. જેમાં સમગ્ર સૌરાષ્ટ્રની વનશ્રી પ્રત્યક્ષ હતી. પરંતુ દુર્ભાગ્યે ઈ. સ. ૧૯૧૫ના અરસામાં તે બગીચો (Botanical Garden) આગમાં બળીને ભસ્મ થઈ ગયો. તે પછી કચ્છમાં શરદ્‌બાગને એથીયે વધુ વિકસાવ્યો, જેમાં આખા કચ્છ ને સૌરાષ્ટ્રની વનસ્પતિઓ ઉપરાંત બગીચાની વનવેલીઓ તો અલભ્ય

અને અસંખ્ય હતી. તેનાં પ્રત્યક્ષ દર્શન મેં કરેલાં હતાં. પરંતુ કાલ-ભગવાન તેનો પણ ગ્રાસ કરી ગયા. તે પછી અત્યાર સુધીમાં સૌરાષ્ટ્ર – ગુજરાતમાં તેવાં બાગો ને મ્યુઝિયમ જોવામાં આવ્યાં નથી તેમ જ થવાની હાલ તો શકયતા પણ નથી, કારણ કે આ નવા રાજાઓ કે પ્રધાનો સાચા વિદ્વાનોને ઓળખી શકતા નથી. એટલે તેઓનાં નાણાં વ્યર્થ ખર્ચાય છે. પૂજ્ય ગાંધીજી તો વિદ્વાનોની પરીક્ષા કરી તેઓનો આદર કરતા હતા. આ લોકો તેમ કરી શકે તેવી દૃષ્ટિ જ કયાં છે?

હવે પ્રો. જે. હચિન્સનની પદ્ધતિનો નકશો આપું છું. જુઓ પાનું ૬૫૫

જગતભરની વનસ્પતિઓ આ નકશા ઉપરથી જાણી શકાય છે, આનું વર્ણન ટૂંકમાં કરીએ તોપણ દશ પાનાં બીજાં જોઈએ. છતાં સ્થળે સ્થળે થોડું કરીશું. આટલું જાણવાથી પણ વનસ્પતિ–સામ્રાજ્યનું સામાન્ય જ્ઞાન થાય છે, જે કોઈને જરૂરી છે. આ સામ્રાજ્યને આધારે જ સૌરાષ્ટ્રની વનશ્રીને વૈજ્ઞાનિક રીતે જાણી શકાય છે, જેની હવે પછીના વર્ણનથી વધુ ખબર પડશે.

"જાતિપરિણતિ" એ મેં રચેલો શબ્દ છે. તે અંગ્રેજી Phylogenetic નો અર્થ બતાવે છે. એનો થોડો ખુલાસો કરી લઉં. એક જાતિમાંથી બીજી જાતિમાં પ્રવેશ કરવો તેનું નામ "જાતિપરિણતિ" છે; વનસ્પતિ સામ્રાજ્યમાં કુદરતે આ નિયમ મૂકેલો છે, તે પોતાની મેળે પણ એકમાંથી બીજી જાતિમાં પરિણમે છે. પણ તેને સમય બહુ લાગે છે; પરંતુ જો મનુષ્ય–પ્રયત્નથી પરિવર્તન કરવું હોય તો થોડા જ સમયમાં શકય બને છે. આ નિયમને શ્રી હચીન્સને શોધી કાઢયો છે અને તેના પ્રયોગોથી પણ સિદ્ધ કર્યું છે.

ઈયળને ભમરી પકડે છે પછી તેને ભમરી જ બનાવે છે એ વાત લૌકિક રીતે જાણીતી છે, એનું નામ જાતિપરિણતિ. મહર્ષિ પતંજલિ તો કહે છે કે આ નિયમ આપણને, મનુષ્યને પણ, લાગુ પડે છે. જાતિપરિણતિનો સિદ્ધાંત પતંજલિ મુનિએ આજથી પાંચ હજાર વર્ષ પૂર્વે સ્પષ્ટ રીતે બે સૂત્રોમાં આપ્યો હતો અને તેના ઉપર વિસ્તૃત પુરાતન વ્યાસભાષ્ય ત્રણ હજાર વર્ષ પૂર્વેનું અને વનસ્પતિની તત્ત્વ–વૈશારદી પણ સંસ્કૃતમાં આજે લભ્ય છે. આ યુગમાં સ્વામી વિવેકાનંદજીએ આ સૂત્રો ઉપર અમેરિકામાં ખૂબ વિવેચન કરેલું છે. આ રહ્યાં એ સૂત્રો પતંજલિના યોગ દર્શનનાં.

जान्यंतरपरिणामः प्रकृत्याऽपूरणात् ।। ४२
निमित्तमकृतीनाम् वरण भेदस्तु ततः क्षेत्तिकवत् ।।

વિષયાંતરને કારણે આ સૂત્રો ઉપર કંઈ લખવું બરોબર નથી. પરંતુ વાચક પતંજલિનાં સૂત્રો ઉપર વિવેકાનંદજીનું અગર તો ગુજરાત વિદ્યાસભા પ્રકાશિત ગુજરાતી યોગદર્શનનું કણિયાકૃત ગુજરાતી ભાષાંતર જોઈ શકે છે. છતાં સંસ્કૃતના વિદ્વાનને તો મૂળ ગ્રંથ જ જોવો અનુકૂળ પડે એ સ્વાભાવિક છે.

વનસ્પતિ સામ્રાજ્યનો આટલો વૈજ્ઞાનિક પરિચય કર્યા પછી હવે આપણે સૌરાષ્ટ્રના વનભંડારોમાં પ્રવેશ કરીશું. સાથોસાથ ગામડાંઓનાં પાદરો અને ખેતરોની વનશ્રીની પણ સમાલોચના કરીશું.

બરડો, ગીર અને ગિરનાર

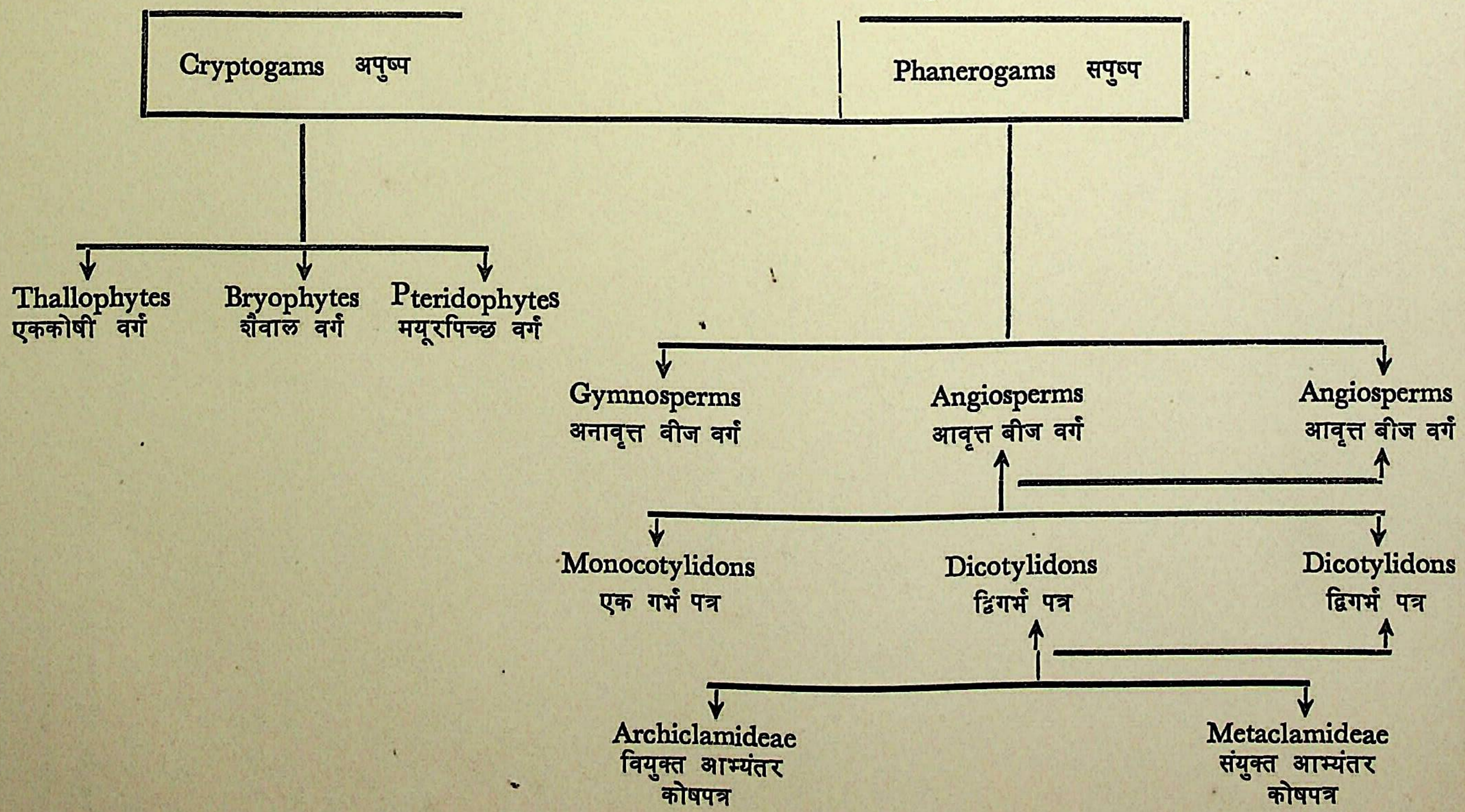
સૌરાષ્ટ્રના વનભંડારોમાં સૌથી પ્રથમ બરડા ડુંગરની સ્મૃતિ થાય છે, એટલા માટે કે એનું ભૂમિ–પ્રરોહ વિજ્ઞાનની (Ecology) દૃષ્ટિએ દર્શન કરીએ તો સમગ્ર સૌરાષ્ટ્રની લગભગ વનસ્પતિઓ તેમાં ઊગે છે અને સ્વ. જયકૃષ્ણભાઈએ તેના ઉપર પ્રકાશ પાડયો છે.

જોકે આજે ૧૯૭૦માં જોવા જઈએ તો તેમાંથી વનસ્પતિઓ આપણી નજરે ચઢતી નથી કેમ કે આખો ડુંગર સુકાઈ ગયો તેની કોઈએ પચાસ વર્ષથી દરકાર રાખી નથી એ તેનું કારણ છે, છતાં ભર ચોમાસે શ્રાવણ મહિને જાઓ તો સમગ્ર વનશ્રીનાં પણ દર્શન કરી શકાય છે.

જગત્‌ભરનું વનસ્પતિ-સામ્રાજ્ય

PHYLOGENETIC SYSTEM OF PROF. J. HUCHINSON

પ્રોફેસર જે. હચિન્સનની "જાતિ-પરિણતિ" પદ્ધતિ



બીજે નંબરે ગણીએ તો ગીરનું જંગલ એ વનસ્પતિઓનો મહાભંડાર છે, બરડામાં જાતિઓ વિશેષ થાય છે, તેમજ ખેતરાઉ અને ગામડાંઓની વનસ્પતિઓ પણ બરડામાં થાય છે. જ્યારે ગીરમાં એ બધીયે ઓછી થાય છે. જંગલી જડીબુટ્ટીઓ મોટા જથ્થામાં સહેલાઈથી મળી શકે છે. એથી ગીરનું જંગલ એ વનસ્પતિઓ આર્થિક રીતે મેળવવામાં પણ પ્રથમ સ્થાન ભોગવે છે. એનાં જંગલો પણ કપાઈને પાંખાં થતાં જાય છે, તેમ તેમ વનસ્પતિઓ પણ ઓછી થતી જાય છે, પણ ચોમાસામાં તો "ઘન વરસે વન પાંગરે" એ નિયમ મુજબ લીલુડી ગીરની શોભા જોવા જેવી હોય છે. ત્રીજે નંબરે આપણો ગિરનાર પર્વત આવે છે. તેના વિષે શ્રીકાન્ત ભટ્ટ નામના જૂનાગઢના વૈદ્યરાજે લખ્યું છે. તેમાંની વનસ્પતિઓનો ઔષધીય ઉપયોગ કાન્ત ભટ્ટના નિઘંટુમાંથી મળે છે, તેનો પણ ઉતારો શ્રી જયકૃષ્ણભાઈએ પોતાના બરડાના 'વનસ્પતિ-શાસ્ત્ર'માં કરેલો છે. ક. ના. ભટ્ટનો નિઘંટુ હાલ અપ્રાપ્ય છે. એકંદર તપાસ કરતાં એમ માલૂમ પડયું છે કે બરડામાં છે તે ગીર અને ગિરનારમાં પણ છે. જે બરડામાં નથી તેવી કોઈ ચીજ ભાગ્યે જ ગીર અને ગિરનારમાં મળે છે.

સ્વ. જયકૃષ્ણભાઈની લેખિની

પચાસ વર્ષ પહેલાં પોતાની માતૃભાષામાં વનસ્પતિશાસ્ત્રનું વૈજ્ઞાનિક પુસ્તક લખનાર ભારતમાં કદાચ શ્રી જયકૃષ્ણભાઈ પહેલા જ હશે. આંતરરાષ્ટ્રીય વનસ્પતિશાસ્ત્રીઓમાં અંગ્રેજ લોકોએ તો સમગ્ર ભારતમાં પર્યટન કરીને વનસ્પતિઓની નોંધો કરી છે; અને તેઓનાં પુસ્તકો અંગ્રેજીમાં લખેલાં છે. એ લોકોએ પણ શ્રી જયકૃષ્ણભાઈને સૌરાષ્ટ્ર અને કચ્છની વનસ્પતિઓ માટે પ્રામાણિક લેખક ગણ્યા છે.

બરડાની તેમની આરાધના એટલી તો જબ્બર હતી કે ભાગ્યે જ તેઓએ લખેલી વસ્તુઓમાંથી આજે નવી વસ્તુ નોંધી શકાય! ફાધર સંતા પાઉએ તે પછી થોડો પ્રયત્ન કર્યો છે પરંતુ એથીયે ઉપયોગી નવીન વસ્તુઓ તો થોડી જ મળી છે. આખરે શ્રી જયકૃષ્ણભાઈની નોંધને જ પ્રથમ સ્થાન મળે છે. કોઈએ નવી શોધખોળ કરવી હોય તો તેઓના પુસ્તકનો આધાર લેવો જ પડે છે.

એમણે બરડાના વનસ્પતિશાસ્ત્રમાં ૬૦૭ સપુષ્પ વનસ્પતિઓ અને ૪ અપુષ્પ વનસ્પતિઓ લખી છે. સમગ્ર ગીર અને ગિરનારમાંથી પણ આટલી સંખ્યામાં નોંધવામાં વર્ષોનાં આરાધના અને તપશ્ચર્યા જોઈએ.

અપુષ્પ વનસ્પતિ વિષે તો આપણા લોકોએ કશું જ લખ્યું નથી એમ કહીએ તો ચાલે; તે વર્ગમાં સૂક્ષ્મદર્શકથી જ કામ કરી શકાય છે. અત્યારે તેમાં પણ દોઢ બે લાખ જેટલી જાતિઓ દુનિયાભરમાં લખાઈ છે.

સપુષ્પ વનસ્પતિનો નકશો જોતાં તેમાં તેના પણ બે મહાવર્ગ અનાવૃત્ત અને આવૃત્ત બીજ-વર્ગ એમ લખ્યાં છે. જેનાં બીજો ખુલ્લમ ખુલ્લાં રહે છે, તેવી વનસ્પતિઓને અનાવૃત્ત બીજવર્ગ કહે છે. તેમાં દેવદાર, ચીડ વગેરે વર્ગનાં વૃક્ષો થાય છે. જે હિમાલય બાજુ ઊંચાઈએ જ ઊગી શકે છે. જ્યારે જેનાં બીજો કુદરતી રીતે રક્ષણરૂપ ત્વચાથી ઢંકાયેલા હોય છે તેવી વનસ્પતિને આવૃત્ત બીજવર્ગની કહેવાય છે; આપણા ગરમ પ્રદેશોમાં મોટા ભાગે કુદરતી રીતે આ વર્ગની વનસ્પતિઓ થાય છે, જેમ કે બાજરા, જુવાર, વાલ, વટાણા વગેરે.

આવૃત્ત બીજવર્ગના પણ બે ભાગ પાડવામાં આવ્યા છે. જેમાં એક ગર્ભપત્રવાળો વર્ગ જેમાં બાજરો, જુવાર, વિ. અને બીજાં છે, ગર્ભપત્રવાળો વર્ગ (Dicotylidons) જેને દ્વિદળ વર્ગ પણ કહે છે. તેનો સમાવેશ કર્યો છે. ગર્ભપત્ર (Cotylidons) એ મારું પાડેલું નામ છે. એને શ્રી જયકૃષ્ણભાઈએ આદિપત્ર લખ્યું છે, એ પણ ખરું છે. આમ છતાં બીજના ગર્ભમાં જે આદિપત્રો કુદરતે મૂકેલાં છે, તેનું રોપણ કરવાથી અને તેના ઉપર પાણી સિંચન કરવાથી એ પત્રો સૌથી પ્રથમ બહાર આવે છે માટે ગર્ભપત્ર કહેવા એ વધુ સારું લાગ્યું છે; કેમકે તે વનસ્પતિનાં મૂળ પત્રો કરતાં દરેક જાતિમાં જુદી જ આકૃતિનાં હોય છે.

હવે દ્વિદળપત્ર અથવા દ્વિદળ–વનસ્પતિઓના પણ બે મહાવર્ગો છે, જે પુષ્પોના આભ્યંતર કોષ (Coralla)ની પાંખડીઓ ઉપરથી પડેલા છે જે વનસ્પતિની પાંખડીઓ એકબીજા સાથે મળેલી હોય તેવા વર્ગને સંયુક્ત આમ્યંતર કોષપત્ર અને જેઓની પાંખડીઓ છૂટી કમાનદાર હોય તેવા વર્ગને વિયુક્ત આમ્યંતર કોષપત્ર કહેવાય છે. આ રીતે આપણા નકશાનો સામાન્ય અર્થ પણ સમજાઈ જાય છે એમ વનસ્પતિઓની ઓળખાણ વિષેનું સામાન્ય વ્યવહારુ જ્ઞાન પણ થઈ જાય છે.

આંતરરાષ્ટ્રીય નામો

Botanical Names

વનસ્પતિનાં શાસ્ત્રીય નામોને (Botanical names) કહે છે, તે આંતરરાષ્ટ્રીય પણ ગણાય છે. કેમ કે તે સમગ્ર પૃથ્વીના દેશોમાં સરખાં હોય છે અને તે લૅટિન ભાષામાં લખાયાં છે.

એમાં બે નામ હોય છે – પ્રથમ નામ તેના કુટુંબનું અને બીજું નામ તેની જાતિનું હોય છે – છેલ્લે ટૂંકમાં તેના નામકરણકર્તાનું નામ પણ આવે છે, ત્યારે જ તેને પૂરું નામ કહેવાય છે. જેમ કે,

કુટુંબ	જાતિ	નામકર્તા
Capparis	Aphylla;	Roth કેરડાં
Capparis	Sepearia;	Linn કંથાર
Capparis	Horrida;	Linn વ્યાઘ્રનખી

આ પ્રમાણે કેરડાના કુટુંબની વનસ્પતિઓમાં પ્રથમ નામ કુટુંબનું "કૅપેરીસ" કહે છે. જ્યારે જાતિવાચક નામ જુદાં રહે છે અને છેવટે કર્તાનું નામ મુકાય છે. સમગ્ર નામકરણ આ રીતે થાય છે. આવાં ઘણાં કુટુંબોનો એક વર્ગ થાય છે જેમ કે કેરડાના સમગ્ર વર્ગને Capparide (કૅપેરિડી) કહેવાય છે.

કુટુંબનો અર્થ એ છે કે જાતીય અવયવો દરેક કુટુંબના એકસરખી સંખ્યામાં હોય છે. ઉપર લખી કેરડા, કંથાર અને વ્યાઘ્રનખીના પુષ્પ બાહ્ય કોષ, આભ્યંતર કોષની પાંખડીઓ ચાર જ હોય છે અને ગર્ભાશય, તેમ જ પુંકેસરો અને ઓવરી વગેરેની રચનામાં પણ સમાનતા હોય છે. જ્યારે, પાન, ડાળી અને મૂળની રચનામાં ભેદ હોય છે, એટલે જાતિથી તેઓને જુદી પાડવામાં આવે છે જેને Species (સ્પીસીઝ) કહેવાય છે.

શ્રી જયકૃષ્ણભાઈએ વર્ગપદ્ધતિ અપનાવી છે, જે લખાણમાં હવે જૂની થઈ ગઈ છે. પરંતુ એમણે તેમનાં નામો શાસ્ત્રીય આપેલાં છે તેથી કુટુંબો સમાઈ જાય છે – માત્ર નામકરણકર્તાનાં નામો તેઓએ લખ્યાં નથી, કારણ એ જમાનામાં હજી તેવી જરૂર ઊભી થઈ નહોતી, પરંતુ એક જ વનસ્પતિનાં બે નામો મળવા લાગ્યાં એટલે વનસ્પતિશાસ્ત્રીઓએ કર્તાનું નામ પણ આગળ રાખવાનો સુધારો કર્યો છે.

શ્રી જયકૃષ્ણભાઈએ આ રીતે એકાએક પ્રાકૃતિક વર્ગોમાં (Natural orders) ૬૧૧ વનસ્પતિઓની નોંધ કરી છે. તેમાં કુટુંબોના હિસાબે ગણના કરતાં સપુષ્પોનાં ૩૬૯ કુટુંબો આવે છે, જ્યારે છેલ્લે હંસરાજથી માંડી સપુષ્પ વનસ્પતિઓના ચાર વર્ગો આપવામાં આવ્યા છે, જેમાં એક વર્ગની એકાદ વનસ્પતિ જ આપી છે. હવે સૌરાષ્ટ્રના વનભંડારોનાં અમે દર્શન કર્યાં તેની વિગત લખીશ.

બરડો, ગીર અને ગિરનારનાં પ્રત્યક્ષ દર્શન

૧૯૪૨ના સપ્ટેમ્બરમાં આકાશ જ્યારે મેઘાચ્છાદિત હતું, ત્યારે મારા મિત્ર ડૉ. પ્રાણજીવનદાસભાઈનું બરડામાં જવા માટે તારથી આમંત્રણ મળ્યું. હું મારા એક યુ. પી.ના વિદ્યાર્થી પં. ભુવનેશ્વરાનંદજીને લઈને અમદાવાદથી જામનગર ઊપડયો.

જામનગર રાજ્ય એ દિવસોમાં સ્વતંત્ર પ્રથમ દરજ્જાનું રાજ્ય હતું. ના. જામસાહેબ દિગ્વિજયસિંહજી અને મહારાણી શ્રી ગુલાબકુંવરબાને આયુર્વેદ માટે લગની લાગી હતી. ડૉ. મહેતા સાહેબને આયુર્વેદ વિકાસનું સમગ્ર કાર્ય સોંપવામાં આવ્યું હતું. ડૉ. સાહેબ પંદર માણસોનો મોટો સંઘ લઈને બરડા ડુંગરની મુસાફરીએ જામનગરથી પોરબંદર સુધી રાજ્યનાં મોટરો અને ખટારા વિ. વાહનો લઈ વનસ્પતિદર્શન કરવા અને નમૂનાઓ એકઠા કરવાના હેતુથી નીકળ્યા હતા.

ઓળખાણ માટે એક તો હું અને બીજા બે કચ્છી ભાઈઓ હતા, જેઓ સ્વ. જયકૃષ્ણભાઈ સાથે રહ્યા હતા. દેશી નામો માટે તેઓ સારા હતા અને લૅટિન, સંસ્કૃત નામો માટે હું પણ અનુભવી થયો હતો. શ્રી જયકૃષ્ણભાઈનો ગ્રંથ એ અમારા સૌનો મુખ્ય આધાર હતો, કારણ તે વિના તો કઈ જગ્યાએ શું છે તે જાણવું મુશ્કેલ હતું.

અમારો પ્રથમ કૅમ્પ ભાણવડ ગામે થયો. ત્યાંથી મોટર દ્વારા બરડા ડુંગરમાં જ્યાં સુધી શકય હોય ત્યાં સુધી વાહનોથી ગયા. પછી નીચે ઊતરીને પગેથી જંગલો ઘૂમવાનું શરૂ કર્યું. આ વિષેના શાસ્ત્રીય લેખો પણ "પ્રકૃતિ" નામના એક માસિકમાં લખાઈ ચૂકયા છે.

જંગલમાં ઘૂમતા અમે અમારા વ્યક્તિગત નમૂના પણ એકઠા કરેલા હતા, જેનું પ્રદર્શન ૧૯૪૭માં મુંબઈમાં, તેમ જ ૧૯૪૮માં જૂનાગઢ મુકામે સાહિત્ય – સંમેલન વખતે શ્રી શામળદાસ ગાંધીના સમયમાં તેમના જ આમંત્રણથી અમોએ ભરેલું હતું. જૂનાગઢના પ્રદર્શનમાં ગિરનાર પ્રદેશની ઔષધિઓ પણ સાથે ગોઠવી હતી.

બરડાની મુસાફરીમાં ઘણો આનંદ આવ્યો હતો. છેક પોરબંદરની સરહદની અંદરનાં જંગલો પણ અમે પગે ચાલીને જોયાં.

જામનગરની સરહદના બરડામાં ધુમલી નામનું ઊંચાઈએ આવેલું પ્રાચીન સ્થળ અને જંગલ છે. તેમાં રામતુલસીનાં જંગલો જોયાં તે ટાઢિયા તાવ, શરદી અને ફ્લુ જેવા રોગોના માટે અકસીર છે. ઇન્દ્રજવ, કડાછાલ (કુર્ચી) એમિબિક મરડાની અકસીર દવાઓનાં જંગલો ભર્યાં છે. મરડાશિંગીનાં સુંદર લાલ ફૂલો વનસુંદરીની માફક શોભી રહ્યાં હતાં. એ પણ મરડાની દવા છે.

ધાતુ પૌષ્ટિક દવાઓ, શેમળો અને કૌચબીજનો પાર નથી. તાવની અકસીર દવાઓ રોણ ભમરછલ્લી અને મામેજવો છૂટથી જંગલોમાં દેખાય છે.

મંદાગ્નિ, વાયુ અને પેટનાં દરદોને સારાં કરનારાં ઔષધોમાં પહાડવેલ અને કાપીપાટ મોખરે છે.

નિર્વંશિયાઓને વંશ આપનારી ઔષધિઓમાં શિવલિંગી, અને બન્ને જાતની જીવંતી ત્યાં આડે વગડે મળે છે.

એવી અનેક વેલીઓ અને વૃક્ષોથી બરડો શ્રાવણ માસમાં સુશોભિત થઈ રહ્યો હતો. બીજી વખત ૧૯૪૭માં હું ફરીથી મારા ખર્ચે પણ બરડો જોઈ આવ્યો હતો.

ગિરનાર પર્વત

૧૯૪૮માં વનસ્પતિદર્શનની દૃષ્ટિએ ગિરનાર ખૂબ ફર્યા, તે શ્રી શામળદાસ ગાંધીને આભારી છે. એમણે અમોને જીપ મોટર અને માણસો તથા બીજી તમામ સગવડો કરી આપી હતી. બોરદેવીનાં જંગલો તેમ જ આગળ પાછળનાં જંગલો અમે પગે ચાલીને પણ જોયાં; અને નમૂનાઓ પણ સારા એકઠા કર્યા હતા. આરઝી હકૂમતે આ રીતે રાજ્ય કક્ષાએ અમોને સહાય કરી હતી.

ગિરનારની વનસ્પતિઓ બરડા જેવી જ છે; પરંતુ તેના રસકસમાં ખૂબ વધારે સારી છે. જંગલમાં વધુ સુરક્ષિત છે. આંબળાંનો તો પાર જ નથી. ટનના ટન આંબળાં થાય છે અને વેચાય છે. પણ પદ્ધતિસરનો વેપાર નથી, એટલે તેનો ખરો ઉપયોગ થતો નથી. એ યાદ રાખવું જોઈએ કે આંબળાં એ આયુર્વેદનું આયુષ્યવર્ધક ઔષધ છે, જ્યારે છેલ્લી શોધ મુજબ આંબળામાં જેટલું "વિટામિન સી" નીકળ્યું

તેટલું દુનિયાના કોઈ પણ ફળમાં નથી. વળી સૂકાં આંબળામાં પણ તે રહી શકે છે, જ્યારે બીજાં કોઈ પણ સૂકાં ફળોમાં તે નથી રહી શકતું. એ સિવાય સારિવા (ઈન્ડિયન સાર્સાપરિલા) ખૂબ જ થાય છે. જે લોહી સુધારવાની અકસીર દવા છે.

મીરાં દાતારની ટેકરી ઉપર સૌથી વધુ ઘન જંગલ છે. જ્યાં સાંગ, ઈન્દ્રજવ, ગૂગળ વ. વૃક્ષો આનંદથી ઝૂલતાં હતાં.

ચિત્રકની એક જાતિ જેને ત્યાંના લોકો કાળો ચિત્રક કહે છે (Vogelia Indica) અને હરસમસાનાં દરદો ઉપર અકસીર છે, તે પણ ગિરનારમાં જથ્થાબંધ જોવામાં આવે છે.

બીજી વખત ગિરનાર જવાનું મારે જામનગરના મારાં સોએક જેટલાં વિદ્યાર્થી–ભાઈબહેનો સાથે થયું હતું. ત્યારે અમોએ દાનવીર શેઠ નાનજી કાળીદાસની ધર્મશાળામાં થાણું નાખ્યું હતું.

અને ત્રીજી વખત પણ ગિરનાર ખૂબ બારીકાઈથી જોવા માટે મારા સાથીઓ અને ચિ. રમાકાન્ત સાથે અમે અમારા ખર્ચે પગેથી ઘણા દિવસો ગિરનારમાં ફર્યા હતા અને વનસ્પતિઓના અનેક નમૂનાઓ એકઠા કર્યા હતા.

પ્રથમ ગિરનારનાં દર્શન : ૧૯૪૯

ગીરનાં પ્રથમ દર્શન વખતે હું કોઈ પણ ભલામણ વિના ૧૯૪૯ના નવેમ્બરમાં એમને એમ જ મારા ચિ. ચંદ્રકાન્તને લઈને નીકળી પડેલો. ચિ. ચંદ્રકાન્ત તે વખતે સાયન્સ 'બી' ગ્રૃપમાં હતો. તેથી તેને વનસ્પતિ દર્શનના વ્યાવહારિક જ્ઞાનમાં રસ પણ હતો. નમૂનાઓ તે પોતે જ એકઠા કરતો હતો.

જૂનાગઢ ઊતર્યા. એક વૃદ્ધ વૈદ્યરાજ ખૂબ જ ભલા હતા. એમનું નામ રૂગનાથજી બાપા હતું. એમણે અમારો સત્કાર કર્યો. અમારી વાત સાંભળીને તેઓએ અમને ચોરવાડ શ્રી જયકૃષ્ણભાઈના પુરાણા મિત્ર પાઠક બાપાને ત્યાં જવા કહ્યું. અમો તેમના થોડા પરિચયમાં પણ હતા. એટલે ચોરવાડ ગયા. શ્રી જયકૃષ્ણભાઈ પોતાનું "બરડાનું વનસ્પતિશાસ્ત્ર" છપાવવા જ્યારે મુંબઈ ગયેલા, ત્યારે પાઠક બાપાને ત્યાં સાંતાક્રુઝમાં એક માસ રહ્યા હતા. તેઓએ પણ અમારો સુંદર સત્કાર કર્યો અને વૃદ્ધ છતાં ગીરનાં જંગલોમાં અમારી સાથે આવવાં તૈયાર થઈ ગયા. પોતે વનસ્પતિના બહુ પ્રેમી છે, અને ઘરઆંગણે બગીચો કર્યો છે. સુંદર વન-સ્પતિ ઉદ્યાન પણ જોવા જેવું હતું. અમને બે દિવસ સુધી ચોરવાડ રોકયા; અને પછી અમે બધા જૂનાગઢ આવ્યા. ત્યાં ફરી એક બીજા વૃદ્ધ અને સાત્ત્વિક પુરુષનો પરિચય પાઠકબાપાએ કરાવ્યો; તેઓ પણ શ્રી જયકૃષ્ણ-ભાઈના મિત્ર અને વનસ્પતિપ્રેમી તથા સેવાભાવી હતા. બંને વૃદ્ધો અમારી સાથે આવવા તૈયાર થયા, પરંતુ ગીરસાસણમાં કેમ્પ કેવી રીતે કરવો, કયાં ખાવું, કયાં રહેવું એનું નિરાકરણ કરવાનું હતું. સરકારી સહાય સિવાય એ જંગલમાં રહેવું મુશ્કેલ હતું. આખરે પ્રભુ ત્યાંના વનાધિકારીના હૃદયમાં વસ્યા. શ્રી આચાર્યે ગીરસાસણના એ ઑફિસર ઉપર ચિઠ્ઠી લખી આપી, અને અમો ગીરસાસણ જવા રેલવેમાં બેઠા. નવેમ્બર માસ હતો, વનસ્પતિઓ બરોબર જામી હતી. બંને વૃદ્ધો અને અમે બેત્રણ, એમ પાંચની મંડળી આખરે ગીરસાસણ સવારના ૯ વાગ્યે પહોંચી.

ગીરના ફોરેસ્ટ ઑફિસરને ચિઠ્ઠી બતાવી. તેઓ પણ ભલા જ નીકળ્યા. અમને ખરેખરો સહકાર આપ્યો. તેમણે સરકારી બંગલામાં વ્યવસ્થા કરી આપી. ખાવાને રોટલા, પીવાને દૂધ અને પાણી, અને કામ કરવા માટે, જંગલોમાં ફરવા માટે ચુનંદા માણસો આપ્યા, જેઓ વનસ્પતિઓનાં દેશી નામ અને કયે ઠેકાણે થાય છે, તેના જાણકારો હતા. હથિયારો પણ સાથે આપ્યાં, જેથી સિંહ જેવાં જંગલી પ્રાણીઓથી રક્ષા થાય.

બંને વૃદ્ધ પુરુષોને અમે ઘોર જંગલોમાં આવવાની ના પાડી હતી, આમ છતાં અમારું જૂથ હવે દસેક જણાનું થઈ ગયું, અને હિરણ નદીને કિનારેથી ફરવાનું શરૂ કર્યું; નદીનાં પાણી જોરથી વહેતાં હતાં, અમે આજુબાજુની ખીણોની ગાઢ ઝાડીઓમાં ફરતાં ફરતાં વનશ્રી નિહાળી રહ્યાં હતાં. ગીરના ચીફ ક્લાર્ક શેરમહંમદભાઈ અમારી સાથે જ રહ્યા. તેઓને ગીરનાં જંગલોનું ભૌગોલિક જ્ઞાન હતું અને વનસ્પતિઓની

પણ ઓળખાણ હતી. એથી દેશી નામો જાણવામાં ભારે મદદ થઈ. પછી શાસ્ત્રીય પરીક્ષા અને શાસ્ત્રીય નામો (Botanical Names) એ તો અમે ઉતારા ઉપર આવીને મારી સાથેનાં સાધનો દ્વારા નક્કી કરી લેતા હતા.

ગીર જોયા પછી મારાં તો અરમાન જ ઊતરી ગયાં! હું તો બરડાથી સહેજ વધુ ગીચ ઝાડી એટલે ગીર, એમ સમજેલો; પણ આમાં તો ઘણો ફેર! અહીંની વનસ્પતિઓ પણ ખૂબ લીલી અને મોટી, અને મણના મણ જે જોઈએ તે તૈયાર. એનાં ખીણનાં જંગલોમાં તો કોઈ જગ્યાએ સૂર્યનારાયણનાં કિરણો પણ ન મળે. બૅટરીઓથી કામ લેવું પડે.

ગીરની પ્રથમ મુસાફરીમાં અમે સાતેક દિવસ રહ્યા અને ફર્યા અને બસોએક સૂકા નમૂનાઓનો સંગ્રહ કર્યો. તો યે મને સંતોષ નહોતો થયો; એ વખતે તો યાત્રા પૂરી કરીને, વૃક્ષોને નમસ્કાર કરી અમે પાછા ફર્યા. વનસ્પતિઓનાં દર્શન વિષે બીજી વખતના ગીરદર્શનમાં એકીસાથે લખીશ, જેથી લેખમાં પુનરુક્તિ ન થાય.

બીજી વખત ગીર—૧૯૫૪

બીજી વખત ગીરને જોવા માટે સરકારી મદદ લેવાની ઇચ્છા થઈ. એમાં સૌરાષ્ટ્રના પ્રધાનો શ્રી રતુભાઈ અદાણી અને શ્રી દયાશંકરભાઈએ ખૂબ મદદ કરી અને ગીરસાંસણના બંગલામાં જ અમારી પાર્ટીને ઊતરવા-કરવા અને ખાવાપીવાની બધી જ સગવડો થઈ ગઈ.

૧૯૫૪માં ચોમાસા પછીના દિવસોમાં અમે ચાર દિવસ જીપ ગાડીઓથી અને જ્યાં તે ન જઈ શકે, તેવાં સિંહવાળાં જંગલોમાં, હથિયારબંધ માણસો સાથે પ્રવેશ કરીને, જોયું.

અમારી પાર્ટીમાં ચિ. રમાકાન્તભાઈ કુંડલાથી, જૂનાગઢથી વૈદ્યરાજ શ્રી મોહનલાલ ઠાકર, જંગલ ખાતાના અધિકારીઓ પંડયા, વૈષ્ણવ અને વસાવડાની ત્રિપુટી, આદિવાસી ઉકો તેમ જ શ્રી ચોથિયા, વિશ્વકર્મા અને બીજા પણ સરકારી માણસો, હથિયારયુક્ત પાર્ટી સાથે હતા.

ખાસ તો તે વખતના સૌરાષ્ટ્ર રાજ્યના આયુર્વેદિક નિયામક વૈદ્યરાજ શ્રી વાસુદેવભાઈ પણ અમારી પાર્ટીમાં જોડાયા તેનું પણ આકર્ષણ હતું. તેઓ જોડાયા એટલું જ નહીં પણ પોતાના ખાતા તરફથી પણ સંપૂર્ણ સહકાર આપ્યો.

આદિવાસી ઉકો દેશી નામો સારાં જાણતો હતો. અજાણી વનસ્પતિની ઓળખાણમાં તે સહાયભૂત થતો હતો. પ્રથમવાર કરતાં આ વખતે નવીનમાં બીજા દોઢસો નમૂના એકઠા કરવામાં આવ્યા. એમ ગીરમાંથી કુલ ૩૫૦ નમૂનાઓ એકઠા થયા હતા.

ઉપયોગી વસ્તુઓનો પરિચય

સાગનો તો અહીં પાર જ નથી. ટનના ટન ઉપાડો તોયે ખૂટે નહીં. જંગલો વધારો તો સરળ રીતે વધી શકે તેવાં ભૂમિ અને હવાપાણી છે.

વિદારીકંદ અને વારાહીકંદ જેવી બહુમૂલ્ય ઔષધિઓનાં ગાડાં જ ભરવા માંડો, જે ચીજો આજે ગાંધીલોકો જૂની અને સત્ત્વ વગરની વેચે છે. કાળિયો હંસરાજ (Adiantun Lanulatum) તેમ જ શતાવરી પણ તેટલી જ ભરી છે.

કાળો હંસરાજ પારદને બાંધવામાં ઉપયોગી છે.

ઇમારતીકામનાં વૃક્ષોનો પણ પાર નથી. તેની વૃદ્ધિ કરવામાં આવે તો સરકારને તેમાંથી કમાણી થાય તેમ છે. ઔષધિઓનો એટલો મોટો જથ્થો ગીરમાં છે કે તેનોયે વેપાર થઈ શકે અને દ્રવ્યો તાજાં મળે, જે જનતાને પણ ઉપકારક થાય તેમ છે, વૈદ્યોને તેા થવાનો જ.

આયુર્વેદનાં દશમૂળ જે બહુ કીમતી ઔષધિ ગણાય છે, તે પણ જથ્થાબંધ ગીરમાં પડી છે. ટેંટુ, અરણી, સીવણ (કાશ્મરી), શાલપર્ણી અને પૃષ્ઠપર્ણી વગેરે જથ્થાબંધ ઊગે છે. શિવલિંગી, ભગલિંગી, કાંટાશેળિયો, કાંકણ (Garuga Pinnata), શેષગુંદરનું સુગંધીવૃક્ષ (Boswelia Jerrata), મરડાની અકસીર દવા ઇંદ્રજવ અને કુર્ચી, ડેકામારી, આવી આવી ઔષધિઓ તો અનેક જગ્યાઓએ વિપુલ જથ્થામાં પડી છે. હિરણ નદીના કિનારાની ભેખડોમાં દટાયેલા અનેક પ્રકારનાં કંદો, જેમાં કીમતી વિહારીકંદ, એક એક કંદ મણ મણ જેટલા વજનના મોટા જથ્થામાં થાય છે. અને કાઢવામાં બહુ જ સહેલાં છે, કેમ કે ભેખડોમાં દેખાય છે. આ વખતે ગીર આખીયે ફરીને જૂનાગઢનો ગિરનાર પણ જોયો, રાજ્યનો બગીચો પણ જોયો, મુખ્ય ફોરેસ્ટ અધિકારી શ્રી હરિભાઈ દેસાઈએ ખૂબ જ વિકસાવ્યો હતો. તેમાં લોહીનાં દબાણ (Blood Pressure) ઉપર અકસીર ગણાતી જડીબુટ્ટી સર્પગંધાનું પણ વાવેતર કર્યું હતું; (Rawolplia Serpentina) જે હિમાલયમાં પાંચ હજાર ફુટની ઊંચાઈએ ઊગે છે.

કુદરતના ખોળામાં માથું મૂકીએ એટલે જગતની જંજાળને વિસરી જવાય છે. અમે વનસ્પતિદર્શન ઉપરાંત આવી પણ ઘણી મજા કરી; હિરણ નદીના ધોધમાં આવેલા ઊંડા પાણીના ધૂનામાં ઊંચેથી ઠેકડા મારીને તરવાનો લહાવો પણ લીધો, જેમાં મારી સાથે એક વૃદ્ધ વૈદ્ય મોહનભાઈએ જ સાથ આપ્યો. બાકી બધા ડરી ગયા.

શ્રી વાસુદેવભાઈ સાથે ભાગવતના શ્લોકોનું ગાન પણ ક્વચિત કરતા હતા. વનસ્પતિશાસ્ત્ર વિષેની અને વનસ્પતિ સુભાષિતો વિષેની રસિક ચર્ચાઓ પણ ચાલતી હતી. ઢોર ચારનારાઓના 'નેસ'માં જઈ એ લોકોનાં સુખદુઃખનો પણ અભ્યાસ કરતા હતા. વનમાં વનરાજોની પણ શોધ કરતા હતા, પણ નજરે ચડવાનો સમય આવે ત્યારે પલાયન કરવામાં પણ બાકી નહોતા રાખતા!

ગીર, ગિરનાર કે બરડાની શાસ્ત્રીય ચર્ચા કરવા બેસીએ તો તો મોટું પુસ્તક થાય; પરંતુ આ નાના શા લેખમાં એ બધું કેમ થઈ શકે? આ દર્શન માટે મારા મિત્ર શ્રી રામનારાયણ નાગરદાસ પાઠકનો પણ આભાર માનવો જોઈએ; કેમ કે છાપાંઓની પ્રસિદ્ધિઓનું કામ તે વખતે તેઓશ્રીએ કરેલું હતું.

શ્રી રતુભાઈ અદાણી અને દયાશંકરભાઈનો આભાર તો કેમ ભુલાય! આમ સૌ પ્રેમીમિત્રોની સહાયથી અમે ગીર, ગિરનાર અને બરડો ખૂંદી શકયા. આ ત્રણે સૌરાષ્ટ્રના વનભંડારો જોઈને મારે એ કહેવું છે કે, આપણે પરદેશી ચીજોમાં ફસાયા ન હોઈએ તો આપણું આરોગ્ય સંપૂર્ણ રીતે સચવાય તેવી ઔષધિઓ સૌરાષ્ટ્રના વનભંડારોમાં ભરી છે; પણ આજે આપણે સ્વતંત્ર થયા છતાં આપણી પરદેશ તરફની મોહમાયા ઊઠી નથી. આપણા દાક્તરો પાસે વિજ્ઞાન હશે, પણ દૃષ્ટિ તો પરદેશી છે. તેથી તેઓ પરદેશી દવાના આડતિયા જેવા થઈ ગયા છે. વૈદ્યો છે, પણ વૈદ્યવિદ્યાના અઠંગ ઉપાસકો ક્વચિત જ જોવા મળે છે. એટલે ઘણી મુશ્કેલીઓ વચ્ચે આપણા સ્વતંત્ર દેશની પ્રજા પોતાની પાસે જ આરોગ્યદાયી દિવ્યૌષધિઓ હોવા છતાં, આજે વધુ રોગી અને અલ્પાયુષી બની રહી છે.

ભોગો ભોગવવા છે અને રોગો જોઈતા નથી, એ વાત તો આપણે ગુનો કરવો, ચોરી કરવી છે, પણ મહાત્મા બનીને ફરવું છે એના જેવી છે; એ કેમ બને? ભર્તૃહરિએ કહ્યું છે કે, "भोगे रोग भयम्"

આપણાં ખેતરો અને સામાન્ય વગડાઓ

ચોમાસામાં જુઓ તો તરેહતરેહની ચીજો આપણને આપણાં ખેતરોમાં અને ગામડાંના વગડાઓમાં જોવા મળે છે, અને તેટલી ચીજોથી પણ આપણે નીરોગી રહી શકીએ છીએ. ભગવાને રચના જ એવી કરી છે કે, જે દેશમાં જે મનુષ્ય હોય, તે જ દેશમાં, તેમના રોગોનું ઔષધ પણ તૈયાર હોય છે. આવી સાદી ચીજોને પચાસ વર્ષ પહેલાં તો સૌ કોઈ ઓળખતા અને તેનો ઉપયોગ પણ બચ્ચાંઓ કે મોટાંઓ

માટે આપણી બહેનો કરતી હતી. હવે આજના યુગમાં તો નથી કોઈ એ વનવેલીઓને જાણતું કે નથી કોઈ તેનો ઉપયોગ જાણતું.

પેટમાં દુઃખાવો થાય તો કીડામારી ખેતરમાં જ થાય છે. બે પાન ચાવો એટલે મટી જાય. માથાના દુઃખાવા ઉપર સૂંઠ ચોપડો તો મટી જાય. ચામડીનાં તમામ દરદોનો રાજા લીંબડો તો ઘરઆંગણે ઊભો છે. કફ અને દમનો શત્રુ આકડો ક્યાં લેવા જવો પડે તેમ છે. કૌંચબીજ જેવી પુષ્ટિકારક ચીજ ગામડાને સીમાડે અને વાડોમાં અખૂટ થાય છે. એરંડા સર્વત્ર છે, જે વાને માટે અકસીર ચીજ છે. સાટોડી તો સર્વત્ર છે, તે જલોદર અને કીડનીના સોજાઓ દૂર કરે છે. શરપંખો આડેખેતરે ઊગે છે. તેની રાખ લીવરના સોજાઓને કાઢે છે. શંખાવલી ખેતરોમાં કેટલી ઊગે છે, તેવી જ બ્રાહ્મી પણ થાય છે. સ્મૃતિશક્તિ માટે બંને કેટલી સરસ છે?

રતવેલિયો, વેવ, ગળો, જીવંતી, બહુરૂપી, હાડસાંકળ, ફાંગ, ગોખરુ, બળદાણા, ખપાર, ગંગેરી, શિગ્રોરી, વીકળો, ઈંગોરિયાં, દૂર્વા, ચિત્રક, લાંગલી (કજીચાળો), હેમકણ, નસોતર, નેપાળો, કડવી તુરઈ, ધિલોડી, કાળીપાટ, કાંટાશેળિયો, ધમાસો, રામતુલસી, તુલસી, ભોંયરાણ, સમેરવા, અરીઠો, લવીંગી ચોબાર વગેરે સો એક જેટલી ચીજો તો ચોમાસામાં સૌરાષ્ટ્રનાં ખેતર અને ગામનાં પાદરોમાં કે વગડાઓમાં તાજી મળે છે. એને ઓળખીને એનો ઉપયોગ હરકોઈને શીખવો બહુ જરૂરી છે. બહેનોના માટે એના વર્ગો જ કાઢવા જોઈએ; તો ઘેર ઘેર જે રોગો, બાળકોની માંદગી વગેરે જોવામાં આવે છે તે બધા જાય અને વૈદ્ય, દાક્તર કે દવાખાનાંઓનું કામકાજ ઓછું પડે. મહાત્મા ગાંધીજીએ તો આવાં વિદ્યાર્થી ભાઈબહેનો તૈયાર કરી ગામડે ગામડે સેવાર્થે મોકલવાની સમગ્ર ભારતની યોજના મને કહેલી, એટલું જ નહીં, પણ તે તૈયાર કરી આપવાનો ભાર પણ મારા ઉપર મૂકવાના હતા. પણ ભારતના ભાગ્યમાં આવા સંતપુરુષો કે મહાન પુરુષો ક્યાંથી? એ ચાલ્યા ગયા, હવે કોઈને કશી નથી પડી એવો યુગ આપણા સમક્ષ આવીને ઊભો છે.

સૌરાષ્ટ્રની વનશ્રીનો આ લેખ પૂરો કરતાં પહેલાં એમાં કેટલા વિભાગો જોઈ જઈએ:

(૧) ઔષધીય વનસ્પતિઓ
(૨) બગીચાની વનસ્પતિઓ
(૩) ઈમારતી વનસ્પતિઓ
(૪) કાવ્યની વનસ્પતિઓ (કાલિદાસ વગેરેનાં)
(૫) ઘરવૈદાની વનસ્પતિઓ
(૬) નદીકિનારાની વનસ્પતિઓ
(૭) સમુદ્રકિનારાની વનસ્પતિઓ
(૮) જંગલની જડીબુટ્ટીઓ
(૯) શ્રીમદ્ – ભાગવતની કૃષ્ણમાર્ગીય સમયની વનસ્પતિઓ

ભવિષ્યમાં શોધખોળનું કાર્ય કરવું હોય તો એક એક વિભાગ ઉપર વિસ્તૃત કાર્ય થઈ શકે તેવા છે.

છેલ્લો નવમો વિભાગ આશ્ચર્ય ઉપજાવે તેવો લાગશે. પરંતુ ગોપીઓ જ્યારે શ્રીકૃષ્ણ અંતર્ધાન થયા ત્યારે તેમની શોધખોળ કરે છે તે વખતે જડ અને ચૈતન્યના ભેદો ભૂલીને વનસ્પતિઓને પૂછે છે. તે વેદવ્યાસનું વનસ્પતિવર્ણન પણ વાંચવા જેવું છે. યમુના કિનારે ઊગતી ૨૫ વનસ્પતિઓ ત્યાં લખી છે. અત્યારે યમુનાકિનારે તો સફાચટ જ છે, પરંતુ એમાંની એકાદ બેને છોડીને તમામ વનસ્પતિઓ સૌરાષ્ટ્રમાં છે; એમાં બગીચા ને સુગંધી વનસ્પતિઓનો મોટો ભાગ છે.

શ્રીકૃષ્ણનું સુંદર ધ્યાન જે શ્લોકમાં છે તેમાં બંને કાનમાં એક જ કર્ણિકારની શોભાનું વર્ણન છે, જેને આજના કેટલાક વિદ્વાન વ્યાસજીઓ પીળી કરણનું ફૂલ સમજે છે, એનો નિર્ણય કરવા જેવો છે.

कर्णयो: कर्णिकारम् ।। શ્રીમદ્ ભા૦ ૧૦–૨૧–૬ એ મૂલ વચન છે. એવું તો ઘણુંયે છે. હવે આપણે આ લાંબો લેખ પૂરો કરીશું.

☆ ☆ ☆ गुप्तकालीन आयुर्वेद–संहिताएँ

श्री अत्रिदेव विद्यालंकार, भिषग्रत्न, काशी हिन्दू विश्वविद्यालय, वाराणसी

भारतवर्षके इतिहासमें गुप्तकाल स्वर्णयुगके नामसे कहा जाता है। इतिहासज्ञोंका कहना है कि इस समय विदेशोंका धन समुद्र पारसे खिंचकर देशमें आ रहा था; देशमें साहित्य, विज्ञान, कला सबमें उन्नति हुई थी। अमर-कवि कालिदास भी इसी समय हुए थे। ज्योतिषके विद्वान् वराह-मिहिरका भी यही समय है। इस समय सारा देश एक छत्रके नीचे संगठित हुआ था। हूण और शकोंका पराजय वंक्षु नदीके तट पर चन्द्रगुप्त द्वितीयने किया था। चन्द्रगुप्त द्वितीयकी विजय-यात्राका वर्णन कवि कालिदासने रघुवंशमें रघुकी यात्राके रूपमें किया है। देशमें सुव्यवस्था थी; समृद्धि एवं शान्ति थी, इसलिए स्वाभाविक था कि धर्म, साहित्य, कला और विज्ञानके क्षेत्रमें सक्रियता बढ़े और उन्नति हो।

गुप्त सम्राट् स्वयं ब्राह्मण-धर्मको मानते थे, परन्तु दूसरे धर्मोंके प्रति भी उदार रहे। इसमें सबसे अधिक प्रतापी राजा समुद्रगुप्त एवं चन्द्रगुप्त द्वितीय हुए हैं। समुद्रगुप्तकी विजयोंकी प्रशस्ति उसके दरबार-कवि हरिषेणने अशोक-स्तम्भ पर प्रयागमें खुदवाई थी; जो आज भी सुरक्षित है। विज्ञानकी उन्नतिका साक्षी मेहरौलीके निकट खड़ा लोहस्तम्भ है। सदियोंसे धूप और वर्षामें खड़ा रहने पर भी आज तक इस पर जंग नहीं लगा।

इस सारी समृद्धिका कारण देशमें पूर्ण शान्ति एवं विदेशोंके साथ सम्पर्क था। इस समय भारत चीन तथा पश्चिमी जगतके सम्पर्कमें निरन्तर आता रहा। इसका प्रभाव चिकित्सा-शास्त्र पर भी पड़ा। यही कारण है कि इस समयकी संहिताओंमें शकांगना शब्द बहुत बार आता है। उनके लावण्यकी प्रशंसा खुले रूपमें की है।

आयुर्वेदकी इस समयकी संहिताओंमें एक विशेषता है; लशुन कल्प या लशुन सेवन पर जोर। जिस प्रकार पूज्य स्वामी सत्यदेवजी लशुन बादशाह पुस्तक लिखकर लशुनका प्रचार करते रहे हैं; ठीक इसी प्रकार सम्भवतः इससे भी अधिक जोरसे उस समय लशुनके ऊपर बल दिया जाता था। इस समयकी बनी संहिताओंमें लशुन-प्रशस्ति बहुत सुन्दर भाषामें दी है। जयपुरके राजवैद्य श्रीकृष्ण शर्माजीने लशुनके सम्बन्धमें एक उत्तम काव्यरचना की है।

लशुन या प्याजका उपयोग इससे पूर्व नहीं था, ऐसी बात नहीं; परन्तु इसका विशेष महत्त्व नहीं था। उस समय इनका उपयोग एक सामान्य औषधके रूपमें ही था। इस समयकी संहिताओंमें लशुन और प्याजको एक प्रकारसे अमोघ औषधि कहा है। इतना ही नहीं इनकी प्रशस्तिमें जो भी छन्द-रचना की गई है, वह सुन्दर, ललित, मनोहर होनेके साथ साथ साहित्यकी दृष्टिसे अनुपम है। इसके साथ ही पान खानेके लिए जिस रूपमें पानका वर्णन किया है, वह दर्शनीय है। इसमें भी पानकी उपमा शकाङ्गनाओंके कपोलोंसे दी है।[1]

इससे इतना तो स्पष्ट है कि इस समय देशमें दो संस्कृतियाँ मिल रही थीं। दो संस्कृतियोंके परस्पर मिलने पर आदान-प्रदान होता है। यह आदानप्रदान-क्रिया प्रायः सब बातोंमें होती है। इसी दृष्टिसे इस समय भी कला, वस्त्र, मद्यपान, वर्णन आदिमें हुई है। यह बात इस समयके ग्रन्थोंसे बिलकुल

---

१. शकाङ्गना गण्डतलाभिपाण्डु, ताम्बूल-पत्रं परिवार-शोभि। अष्टांग-संग्रह–उत्तर-तंत्र, आ. ४९।

स्पष्ट है। उदाहरणके लिए वस्त्रोंकी महीनताके लिए 'सर्पनिर्मोक'—सांपकी केंचुलीके समान वस्त्रोंका उल्लेख है। इस प्रकारके वस्त्र सामान्यतः साधारण वस्त्रोंकी तरह तह करके नहीं रखे जाते थे। इनके लिए बाणने हर्षचरितमें 'कुण्डलीकृत' शब्द प्रयुक्त किया है; ये वस्त्र लपेटकर (रोल करके) रखे जाते थे। श्रीहर्षकी बहिन राज्यश्रीके विवाहमें इसी प्रकारके वस्त्र दिये गये थे।

इसके सिवाय पतले, चुन्नट पड़े, कलाबत्तुके कामवाले—सोने-चाँदीके तारोंसे नाना प्रकारके चित्र बने वस्त्रोंका वर्णन भी बहुत ही सुन्दरतासे इन संहिताओंमें मिलता है। कालिदासने कुमारसम्भवमें 'कलहंस' [सर्ग. ५] वाले वस्त्रका उल्लेख किया है। वाग्भटने भी इस प्रकारके वस्त्रोंका उल्लेख बहुत ही बारीकीसे किया है:

सजल विविध लेखा क्षौमवस्त्रावृत्ताङ्गैः । चि. अ. ७–७८

"बादलीवाले, नाना प्रकारकी लेखा-चित्रकर्मसे शोभित, क्षौमके बने वस्त्रोंको पहने" औरतें घूम रही थीं। इस प्रकारके बारीक वस्त्रोंकी झलक इस समयकी मूर्तियोंमें देखी जा सकती है। मूर्तियोंका वस्त्र झीना, बारीक, उत्कीर्ण किया जाता है।

पात्र—इस समयके पात्र पत्थर, स्वर्ण, मिट्टीके नाना प्रकारके बनते थे। इनके आकार भिन्न भिन्न प्रकारके होते थे। पात्रोंकी सौन्दर्य-रचना मुगलकालमें भी सुरक्षित रही। भारत-कलाभवन, बनारसमें सम्राट् जहाँगीर और सम्राट् शाहजहाँके समयके पात्र आज भी सुरक्षित हैं; जिन पर उनका नाम अंकित है। इन पात्रोंका आकार भिन्न भिन्न प्रकारका होता था—

(१) मणि-कनक-समुत्थैरावनेयैः विचित्रैः ।। अष्टांग-चि. अ. ७–७८

(२) वरतनुवक्त्रसंगति सुगन्धितरं सरकं
द्रुतमिव पद्मराग-मणिमासव रूपधरम् ।। अष्टांग-हृदय, चि. अ. ७–८८

मद्यके पात्र मणि (पत्थर), स्वर्ण और मिट्टीके, नाना प्रकारके आकारोंमें बने बरतें। पद्मराग मणि (रूबी—लाल)के बने पात्रमें मद्य पियें। मद्यका रंग लाल था; ऐसा मालूम पड़ता था कि पद्मराग मणिने स्वयं पिघलकर आसवका रूप धारण किया हो।

सुगन्ध—इस समयके सुगन्धमें सहकार-रसका उल्लेख विशेष रूपसे मिलता है। बाणने हर्षचरितमें जयश्रीके विवाहमें लाई गई सुगन्धोंमें सहकार-रसका उल्लेख किया है। वाग्भटने इस सुगन्धका नाम लिया है—

चूतरसेन्दुमृगैः कृत-वासं—
मल्लिकयोज्ज्वलया च सनाथम् ।। अष्टांग-चि. अ. ७–८२

सहकार-रस, कर्पूर, कस्तूरीसे सुगन्धित, चमेलीके फूलोंसे सफेद बने मद्यको पिये। सहकार-रसका स्पष्टीकरण अभी तक नहीं हुआ। आमके फलोंके तोड़ने पर एक प्रकारका रस टहनीमेंसे निकलता है; सामान्यतः उसे चेप कहते हैं। इसमें लिसलिसापन रहता है; मुख या जीभ पर जहाँ लगता है, वहाँ पर छोटी छोटी फुन्सियाँ पैदा कर देता है। आम चूसते समय इसको पहले निचोड़ देते हैं। इस रसमें एक प्रकारकी मधुरता मिली सुगन्ध होती है। जब यह सुगन्ध आती है, तब इसकी गन्धसे कोयल मस्त हो जाती है; इसके लिए संस्कृत काव्योंमें 'मत्त कोकिल' शब्द आता है। इस रसकी महकसे भ्रमर, भ्रमरी, मधु-मक्खियाँ खिंचकर आमके वृक्ष पर मंडराने लगती हैं। यह महक इसी रूपमें मिलती है। आयुर्वेदमें 'सहकार-वटी' के नामसे एक योग है; जो कि मुखके रोगोंके लिए, मुखको सुगन्धित करनेके लिए है। इसीमें सहकार-रसका उपयोग हुआ है।

सहकार किस आम्र-वृक्षका नाम है, यह स्पष्ट नहीं है,—सम्भवतः कलमी आमको सहकार कहा जाता होगा। परन्तु इतना स्पष्ट है कि इसमें विशेष गन्ध होती थी; यह गन्ध गुप्तकालमें बहुत कीमती मानी जाती थी।

कर्पूर, कस्तूरी और चमेलीकी गन्ध प्रसिद्ध ही है। कस्तूरीका आयात हिमालयसे होता था; जिसके सम्बन्धमें कालिदासने कुमारसम्भव और मेघदूतमें अतिशय लिखा है; कस्तूरी मृगोंके बैठ रहनेसे वहाँकी शिलायें और गुफायें भी सुगन्धित बन गई थीं। इन सबसे मधुको सुवासित करके, उस पर चमेलीके फूलोंको ढाँप कर मद्य पीना चाहिये।

अष्टांग–संग्रहका मद्यपान वर्णन गुप्तकालके चरम वैभवका जीता जागता उदाहरण है; उस समयकी समृद्धि, कला-कौशलकी सच्ची झलक है। इस समय अन्य वस्तुओंके साथ आयुर्वेद-साहित्य भी दूसरे साहित्यकी भाँति अतिशय विकसित हुआ।

इस समय तो साहित्यमें तीन-चार ग्रन्थ प्रसिद्ध हैं:

१. काश्यप संहिता

२. नावनीतकम्

३. अष्टांग–संग्रह और अष्टांग–हृदय

अष्टांग–संग्रह और अष्टांग–हृदय दो भिन्न रचना होते हुए भी इनका कर्त्ता एक ही है। इसमें केवल रचना शैलीका भेद है; संग्रहकी अपेक्षा हृदय संक्षिप्त और सरल है।

काश्यप संहिताका महत्त्व आयुर्वेदमें बालचिकित्सा-कौमारभृत्यके रूपमें है। परन्तु चिकित्साकी दृष्टिकी अपेक्षा इसका महत्त्व, भूगोल एवं संस्कृतिसे बहुत है। उदाहरणके लिए—खिलौनेके सम्बन्धमें इसका दिया वर्णन बहुत विस्तृत है। किस किस प्रकारके खिलौने, कितनी तरहके खिलौने वनते थे; यह सब जानकारी इसमें ही मिलती है। खिलौनोंके सम्बन्धमें चरक-संहितामें सिद्धान्त वर्णन किया है, परन्तु उनका आकार-प्रकार इसीमें मिलता है।

इसके अतिरिक्त भूगोलसम्बन्धी देशोंके नाम इस संहितामें जितने अधिक आये हैं, उतने नाम आयुर्वेदकी किसी भी संहितामें नहीं हैं। इनमें कुछ नाम स्पष्ट हैं, और कुछ अस्पष्ट हैं–यथा कुरुक्षेत्र, कुरु, नैमिषारण्य, पांचाल, माणीचर, कौशल, हारीत; पाद, चर, शूरसेन, मत्स्य, दशार्ण, शिशिराद्रि, सारस्वत, सिन्धु, सौवीर, विपाद्, काश्मीर, चीन, अपर चीन, खश, वाल्हीक, दासेरक, शातसार, रामठ, कोशी, पुण्ड्र, अंग, कवंग, काच, आनूपक, कलिङ्ग, पट्टनवासिन।

देशोंके नाम इतनी बड़ी संख्यामें अन्यत्र आयुर्वेद ग्रन्थोंमें नहीं हैं। इसके साथ ही जातियोंके नाम भी बहुत बड़ी मात्रामें मिलते हैं; यथा–सूत, मागध, वेन, फुक्कस, (इस जातिकी स्त्रियाँ सौती घरमें डगरिनका काम करती थी–छोटी जात), प्राच्यक, चाण्डाल, मुष्टिक, कुलिन्द, किरात आदि।

साधुओंके बहुतसे भेद इसमें वर्णित हैं: यथा–लिंगिन् (तुलना कीजिये–सवर्णलिंगी विदितः समा-ययौ, युधिष्ठिरं द्वैत-वने वनेचरः–किरात. सर्ग १); परिव्राजिका, श्रमणका, कण्डनी, निर्ग्रन्थी, चीरवल्कल-धारिणी, तापसी, चारिका, जटिनी, मातृमण्डलिका, देवपरिवारिका; वेक्षणिका, जातहारिणी। बाणने अपने हर्षचरितमें (आठवें उच्छ्वासमें) बहुतसे सम्प्रदायोंका उल्लेख किया है।[1] ये दोनों वर्णन गुप्तकालीन सम्प्रदायोंके द्योतक हैं।

काश्यप-संहिताकी एक विशेषतः ग्रहोंकी पूजा है। बच्चा उत्पन्न होने पर छठीकी जो पूजा की जाती है; उसका प्रथम उल्लेख इसी संहितामें मिलता है (बाल-ग्रहचिकित्सा)।

इस संहितामें लशुन-कल्प, कटुतैल-कल्प बिल्कुल नये हैं। इसके लसुन-कल्पमें लशुनकी प्रशस्ति विशेष रूपसे दी गई है। स्त्रियोंके लिए लशुनका महत्त्व विशेषरूपमें कहा है।

---

१. देखिये, हर्षचरितका सांस्कृतिक अध्ययन।

नावनीतकम्—इसको सामान्यतः 'बावर मैन्युस्क्रिप्ट' के नामसे जानते हैं। क्योंकि मेजर जनरल एच. बावरने मध्य एशियासे इसकी पाण्डुलिपि प्राप्त की थी। यह वास्तवमें योग-संग्रहका ग्रन्थ है। योग-संग्रह ग्रन्थोंमें यह सबसे प्राचीन है। इसमें भेल-संहिता, चरक-संहिता तथा अन्य ग्रन्थोंसे योगोंको एकत्रित किया है।

ग्रन्थका प्रारम्भ चरक-संहिताके ढंग पर हुआ है। हिमालय पर ऋषियोंमें विचार गोष्ठी होती है। इसमें हिमालयका वर्णन कालिदासके कुमारसम्भवके वर्णनसे मिलता है। इसकी शब्दरचना और लालित्य किसी भी रूपमें कालिदाससे कम नहीं। कुछ वर्णन दोनोंमें समान हैं।

लशुन—कल्पसे ग्रन्थका प्रारम्भ होता है। लशुन नामके लिए कहा है—इसमें एक रस न्यून है (नमक इसमें नहीं होता); इसीसे इसको लशुन कहते हैं। लशुन—प्रशस्तिको देखकर ही इस ग्रन्थको गुप्तकालका या उसके आसपासका माना जाता है।

अष्टांग—संग्रह और अष्टांग—हृदय—ये दो बृहत् रचनायें हैं। इन दोनों ग्रन्थोंका कर्त्ता वाग्भट है। अष्टांग—संग्रहके विषयमें वैद्योंमें एक सुभाषित प्रसिद्ध है—जिसके अनुसार अष्टांग—संग्रहके जान लेने पर चरक, सुश्रुत, अष्टांग—हृदय पढ़नेकी जरूरत नहीं, और अष्टांग—संग्रहके बिना पढ़े इन तीनोंका पढ़ना व्यर्थ है। वास्तवमें संग्रह इसी तरहका ग्रन्थ है। आयुर्वेद-संहिताओंमें यह सबसे पीछेका ग्रन्थ है। दूसरे आचार्योंके जितने मत इसमें उद्धृत हुए हैं, उतने और किसी ग्रन्थमें नहीं हैं।

इन दोनों ग्रन्थोंमें बौद्ध संस्कृतिकी झलक स्पष्ट है। बौद्धोंके दश-कर्म-पथोंका उल्लेख, आर्यावलोकित, पर्ण—शवरी, अपराजिता, महामायूरी, तारा आदिका उल्लेख स्थान स्थान पर हुआ है। अष्टांग—संग्रहमें लशुनका विधान बहुत ही विस्तृत रूपसे है। शकाङ्गनाओंके कपोलों पर जो कान्ति है; जिससे चन्द्रमा भी तिरस्कृत होता है, वह कान्ति इसी लशुनके सेवनसे है। वाग्भट सिन्धका रहनेवाला था; सिन्धका लहसुन-प्याज अन्य स्थानके लहसुन-प्याजसे तीक्ष्ण और अच्छा माना जाता है।

वाग्भटका समय दृढ़बलके पीछेका है। दृढ़बलका किया मद्यपानका वर्णन देखकर ही सम्भवतः वाग्भटने अपने ग्रन्थमें मद्यपानका वर्णन किया है। इसीमें उसने लशुन, मद्य और मांस तीनोंका सम्बन्ध जोड़ा है। बिना मद्यके मांस जीर्ण नहीं होता; और बिना लशुनके मांस उत्तम नहीं बनता। यह स्थिति सिन्धमें सम्भव भी थी, क्योंकि शक और हूणोंका यह केन्द्र रहा। शक और हूणोंकी संस्कृतिमें इनका बहुत प्रचार था। ब्राह्मण—वर्ग इनका सेवन नहीं करता था, क्योंकि राहूके शिरके कटनेसे गिरे रक्तसे लशुनकी उत्पत्ति हुई है। इसलिए ब्राह्मण इनको नहीं खाते। उनको इस ओर प्रवृत्त करनेके लिए अष्टांग—संग्रह और अष्टांग—हृदयमें नाना प्रकारके प्रयोग दिये हैं।

गुप्तकालके आयुर्वेदके ग्रन्थोंमें लशुन—प्रशस्ति ही महत्त्वकी है; यही इन ग्रन्थोंके समयकी कसौटी है। यह संस्कृति शक और हूणोंसे इस देशमें आई। शक और हूणोंका आनेका मार्ग सिन्धसे था। चन्द्र-गुप्त द्वितीय (विक्रमादित्य)ने शकोंको वंक्षु नदीके किनारे हराकर शकारि उपाधि प्राप्त की थी। इसी संस्कृतिमें आयुर्वेदकी दृष्टिसे लशुनका सेवन महत्त्वपूर्ण है; जिसको कि इस समयकी संहिताओंने विशेष रूपसे अपनाया।

☆ ☆ ☆ आयुर्वेदका दर्शन

श्री वैद्यराज श्री रणजितराय देसाई, आचार्य, आयुर्वेद कॉलेज, सूरत

आयुर्वेदका अध्ययन-अध्यापन नयी पीढ़ीके हाथमें आने पर भी इसके पाठ्यक्रममें एक पुरानी रूढ़ि अब तक स्थान ग्रहण किए है। यह है आयुर्वेदके दर्शन अथवा मौलिक सिद्धान्तोंके समझनेके लिए सांख्य-वैशेषिक दर्शनों एवं संस्कृतके उत्तम ज्ञानके लिए पाणिनीय व्याकरणका पाठ्यक्रममें समावेश।

आयुर्वेदीय पाठ्यक्रममें संस्कृत

एक समय था कि बुद्धिशाली व्यक्ति व्याकरण, साहित्य, प्राचीन दर्शन इत्यादिकी पदवी प्राप्त कर घर-बैठे आयुर्वेदके ग्रन्थोंका स्वयं अध्ययन कर विद्यापीठकी परीक्षाएँ देते थे। गुरुमुखसे आयुर्वेद-सदृश क्रिया-प्रधान विषयोंका अध्ययन किए बिना, विशेषतया रुग्ण-चिकित्साके लिए उपयुक्त ज्ञान, ऐसे व्यक्ति कितनी मात्रामें प्राप्त कर पाते होंगे, यह सुगमतासे विचारा जा सकता है।

ऊपर जिन विषयोंके आयुर्वेदीय पाठ्यक्रममें समावेशके प्रति निर्देश किया है उनमें अल्प वक्तव्य होनेसे व्याकरणके विषयमें अपने नम्र विचार प्रथम प्रस्तुत करूँगा। 'इको यणचि' सूत्रसे 'सुध्युपास्यः' की सिद्धि समझा देनेसे विद्यार्थी केवल रूप-सिद्धिका परिचय प्राप्त करता है। इस संधि तथा उसके विच्छेदको अन्य शब्दोंमें समझनेकी उसकी बुद्धिका विकास वैसा नहीं हो पाता।

अच्छा यह है कि सामान्य भाषामें संधिका नियम समझाकर उसके दस-पन्द्रह उदाहरण विद्यार्थीके समक्ष उपस्थित कर दिए जाएँ। ऐसा करनेसे अर्थात् रूपसिद्धिके स्थान पर रूप-परिचय करानेसे ही विद्यार्थी संधिच्छेदका आवश्यक ज्ञान प्राप्त कर सकता है। संधिके उदाहरण आयुर्वेदके ग्रन्थोंसे लिए जाएँ तो विद्यार्थीको अनायास ही आयुर्वेदके शब्दों, वाक्यों तथा सिद्धान्त-सूत्रोंका भी परिचय हो सकता है।

समास, शब्दरूप, धातुरूप, आवश्यक कृदन्त, तद्धित आदिके शिक्षणमें भी यही पद्धति अधिक उपयोगी सिद्ध हो सकती है।

संस्कृत भाषाका परिचय कराना हो तो भी रघुवंश आदि काव्योंके स्थान पर विविध आयुर्वेदीय ग्रन्थोंसे वचनों या प्रकरणोंका संग्रह कर नवीन ग्रन्थ तैयार कर उन्हें पाठ्यक्रममें स्थान देनेसे विद्यार्थीका आयुर्वेदमें प्रवेश सुगमतासे हो सकता है।

संस्कृतके विषयमें इतना उल्लेख कर अब न्याय-वैशेषिकके ग्रन्थोंको आयुर्वेदीय पाठ्यक्रममें स्थान देनेके सम्बन्धमें अपना वक्तव्य प्रस्तुत करता हूँ।

आयुर्वेदीय पाठ्यक्रममें दर्शन

आयुर्वेदका अपना दर्शन है, अपने मौलिक सिद्धान्त हैं। इन सिद्धान्तोंका अध्ययन-अध्यापन स्वयं आयुर्वेदके ग्रन्थोंके आधार पर होना चाहिए। अलबत्ता, कुछ प्रकरण या स्थल ऐसे हैं जो सांख्य या वैशेषिकके मतका प्रतिपादन करते भासित होते हैं। जिन चिन्तकोंका आग्रह हो ही कि इन प्रकरणोंको स्पष्ट समझनेके लिए सांख्य तथा वैशेषिकके मूल ग्रन्थोंका पाठ्यक्रममें समावेश किया जाना चाहिए, उन्हें एक-दो वस्तुओंको दृष्टिगत रखना चाहिए।

आयुर्वेदीय पाठ्यक्रममें प्रवेश-योग्यता एस. एस. सी. रखी गयी है। एस. एस. सी. उत्तीर्ण विद्यार्थी-की बौद्धिक कक्षा ऐसी विकसित हुई नहीं होती कि वह दर्शनके दुर्गम शब्दों और सिद्धान्तोंको समझ सके। यही स्थिति पाणिनीय व्याकरणकी भी है। परिणाम यह होता है कि विद्यार्थी विषयके रहस्योंको समझे बिना केवल घोट-घाटकर परीक्षा पास कर लेते हैं।

दूसरी बात यह है कि आचार्य सुश्रुतने स्पष्ट कहा है कि आयुर्वेदमें कोई बात अन्य विषयोंसे सम्बन्ध रखनेवाली आए तो उस विषयके विद्वानोंको आमन्त्रण देकर उनके व्याख्यान विद्यार्थियोंके समक्ष कराने चाहिए। इसका तात्पर्य यह है कि इन आयुर्वेद-बाह्य विषयोंका समावेश आयुर्वेदके पाठ्यक्रममें अथवा परीक्षाओंमें नहीं ही होना चाहिए।

सुश्रुतका ऊपर संकेतित मूल वचन यह है:

अन्यशास्त्रोपपन्नानां च अर्थानाम् इह उपनीतानाम् अर्थवशात् तेषां तद्विद्येभ्य एव व्याख्यानम् अनु-श्रोतव्यम्। कस्मात्? न हि एकस्मिन् शास्त्रे शक्यः सर्वशास्त्राणाम् अवरोधः कर्तुम्।। सु. सू. ४।

इतना होते हुए भी यह तो मानना होगा कि जो अध्यापक आयुर्वेदके मूल सिद्धान्तोंसे सम्बन्ध रखनेवाले विषयोंका अध्यापन करते हों उन्हें तो सांख्य, वैशेषिक आदि दर्शनोंका ज्ञान भी अवश्य होना चाहिए।

आयुर्वेदमें सांख्य — एक प्रश्न?

आयुर्वेदका आधार सांख्य दर्शन है, इस भ्रमणाका मुख्य आधार निर्णयसागर प्रेसमें मुद्रित और संप्रति उपलब्ध सुश्रुत-संहिता है। सुश्रुत-संहिताके शारीर स्थानके प्रथम अध्यायके आरम्भमें जो प्रकरण आये हैं उनका पैराग्राफोंमें हुआ विभाजन इस भ्रमणाका उत्पादक है। 'सर्वभूतानाम्' इत्यादि पहले पैराग्राफसे आरंभ कर 'इति एके भाषन्ते' पर्यन्त जो आठ पैराग्राफ हैं उनमें एक ही विषयका प्रति-पादन हुआ है। अतः सभी पैराग्राफोंको वास्तवमें एक पैराग्राफमें रखा जाना चाहिए। (यह मन्तव्य मेरा नहीं है। इस संहिताके सम्पादक स्वर्गस्थ गुरुवर्य यादवजी त्रिकमजी आचार्यका है)। इन पैराग्राफोंके अनन्तर "वैद्यके तु" इन शब्दों द्वारा आगे आयुर्वेदका सिद्धान्त दर्शाया गया है। इसका स्पष्ट फलितार्थ यह है कि प्रथम आठ पैराग्राफोंमें जिस सिद्धान्तका प्रतिपादन हुआ है वह आयुर्वेद का नहीं है। वह वास्तवमें तो संहिताकारके समयमें प्रचलित सांख्य–दर्शनका है।

आगे आचार्यने आयुर्वेदका मूल सिद्धान्त असंदिग्ध शब्दोंमें प्रतिपादित किया है। वे कहते हैं कि आयु-र्वेदके आचार्य तो स्थूलदर्शी हैं। जिस सिद्धान्तके अनुसार किसी मूल तत्त्वका स्वीकार करनेसे कोई प्रश्न हल हो गया तो उस प्रश्नके लिए वही मूल तत्त्व मान लेना उन्हें अभिमत है। विविध दार्शनिकोंने जिन वस्तुओंको सृष्टि तथा शरीरके मूल तत्त्व माना है वे सभी आयुर्वेदके आचार्योंको मूल तत्त्वके रूपमें अभिमत हैं। इस प्रकार स्वभाव, ईश्वर, काल, यदृच्छा, धर्म-अधर्म तथा परिणाम ये छहों आयुर्वेदके मतसे प्रकृति किंवा मूल द्रव्य हैं।

पाँच महाभूत भले सत्त्व, रज, तमसे बने हों एवं भले उनमें सांख्यशास्त्रोक्त तत्तत् गुण-कर्म विद्य-मान हों तथापि आयुर्वेदमें तो इन मूल तत्त्वोंका लेशमात्र प्रयोजन नहीं है। आयुर्वेदमें तो महाभूतोंसे ही सृष्टिके समस्त द्रव्य (जंगम या स्थावर) उत्पन्न होनेका सिद्धान्त स्वीकारा गया है। चिकित्सामें इन महाभूतोंको ही लक्षमें रखा जाता है। महाभूतोंसे सूक्ष्म द्रव्योंका विचार आयुर्वेद करता ही नहीं।

चिकित्सामें महाभूतोंके उपयोगका विचार अन्यत्र सुश्रुत-संहिताके निर्माताने इस रूपमें किया है। शरीरान्तर्गत किस दोष, धातु, या मलमें किस महाभूतकी विद्यमानता कितने अंशमें है इसका निर्णय उस दोष आदिके गुण-कर्मोंके आधार पर होता है। उधर आहार-औषध द्रव्योंकी रचना भी महाभूतोंसे

हुई होनेसे उनमें तत्-तत् गुण-कर्म स्वभावतः होते हैं। इन गुण-कर्मोंको दृष्टिमें रखा जाए तो किस आहार या औषध द्रव्यमें किस महाभूतकी विद्यमानता कितने अंशमें — कितनी मात्रामें है, इसका निर्णय किया जा सकता है। अब शरीरमें कोई रोग उत्पन्न हुआ तो जिस गुणकी वृद्धि या क्षय रोग-परीक्षामें प्राप्त हो, उससे विरुद्ध गुणवाले आहार एवं औषध द्रव्यका मात्रावत् सेवन करनेसे उस गुणकी समता होकर दोषोंका वैषम्य दूर होता है और रोग शान्त होता है। उदाहरणतया, शरीरमें गुरुता हो तो लघुगुण-वाले आहारौषध द्रव्योंका व्यवहार करना चाहिए। शीतगुणकी उत्पत्ति हुई — सम्पूर्ण शरीर या उसका कोई एक अवयव ठंडा पड़ गया हो तो उष्ण आहारौषध द्रव्योंका बाह्य तथा आभ्यंतर उपयोग करना चाहिए।

चरक-संहिताके शारीरस्थानमें भी सांख्यसे मिलते-जुलते सिद्धान्तोंका उल्लेख है। परन्तु प्रचलित सांख्य–दर्शनमें सृष्टिके मूल तत्त्व पच्चीस माने गए हैं, जब कि चरक-संहिताके प्रवक्ताने मूल तत्त्व चौबीस ही बताए हैं। उसने प्रकृतिको पुरुषसे भिन्न नहीं माना है। यह बात और है कि चरक-संहिताके प्रसिद्ध टीकाकार चक्रपाणिने क्लिष्ट कल्पना द्वारा संहितामें परिगणित चौबीस तत्त्वोंसे पच्चीस तत्त्व ग्रहण करनेका प्रयास किया है। इस प्रकार कुल चौबीस मूल तत्त्वोंका निर्देश करके भी चरकने प्राधान्य तो व्यवहारकी दृष्टिसे छ मूल तत्त्वोंको ही दिया है। ये छ तत्त्व हैं — मन-सहित आत्मा एवं पांच महाभूत। इस विषयका विस्तार कर लेखका कलेवर बढ़ाना अभीष्ट नहीं है।

आयुर्वेदका वायु — शीत

सांख्य और वैशेषिक दर्शनोंसे आयुर्वेदके दर्शन या मूल सिद्धान्तोंके भेद-प्रदर्शक अनेक उदाहरण प्रस्तुत किए जा सकते हैं। यहाँ एक ही अति स्पष्ट उदाहरण प्रस्तुत करूँगा। वैशेषिकोंने वायुको अनु-ष्णाशीत कहा है, परन्तु आयुर्वेदमें उसे शीत माना गया है। वृन्द-माधवके टीकाकार श्रीकंठदत्तने इस मन्तव्यकी पुष्टिमें अनेक हेतु प्रस्तुत किए हैं। इनमें अन्तिम यह है कि वायु (बाह्य और आभ्यंतर) प्रकुपित होकर किसी लक्षण या रोगको उत्पन्न किए हो तो उपचारमें उष्ण आहार, विहार, औषध, देश और कालका उपयोग अथ च शीत आहार, विहार, औषध, देश एवं कालका परित्याग कर उसे समावस्था-में लाया जाता है। इससे सिद्ध है कि वायुका गुण शीत है।

इस प्रकार आयुर्वेदके मूल सिद्धान्तों तथा सांख्य, वैशेषिक आदि दर्शनोंमें परस्पर भिन्नताको दृष्टिमें रखा जाए तो समझा जा सकता है कि आयुर्वेदका अपना स्वतन्त्र दर्शन है और अध्ययन-अध्यापनमें आयु-वेदके मूल ग्रन्थोंसे उसका दोहन और संदोहन कर, उसीको पाठ्यक्रममें स्थान दिया जाना योग्य ठहरेगा। पुनश्च, एस. एस. सी. पास विद्यार्थियोंकी बुद्धि भी सांख्य आदिको वे समझ सकें ऐसी परिपक्व नहीं होती, यह सबसे पहले कह ही आए हैं।

☆ ☆ ☆ अशोक

श्री रामेश बेदी, आयुर्वेदालंकार, नई दिल्ली

भारतके प्राचीन साहित्यमें अशोकके फूल और वृक्षकी बड़ी महिमा है। प्राचीन भारतके लोगोंकी परिष्कृत रुचिका यह प्रतीक था। उस समयके प्रायः सभी कवियोंने इसकी प्रशंसा करके अपनेको धन्य माना है। परन्तु महाकवि कालिदाससे अशोकको जो सम्मान मिला वह अपूर्व था। मालविकाग्निमित्रके कथानककी पृष्ठभूमिमें अशोक छायाके समान साथ चलता है। अपने सभी काव्योंमें महाकविने इसे नहीं भुलाया। यह महाकवि इस अद्‌भुत सौन्दर्यवाले वृक्षकी रमणीयता पर मुग्ध था। अपनी उपमाओंमें उसने इसके फूलों, किसलयों और कमनीय वृक्षोंको बार बार याद किया है। कुछ उपमाओंको हम यहाँ दे रहे हैं। पुरुरवाकी अनोखी सांमनीय मणिको एक पक्षी मांसका लोथड़ा समझकर उड़ा ले गया था। आकाशमें चक्कर लगाता हुआ वह ऐसा दीखता था जैसे कि दिशाके माथे पर अशोक पुष्पगुच्छके समान लाल चमकती हुई चूड़ामणिको अपनी चोंचसे बाँध रहा हो।[१] जैसे नई कोपलोंवाला आमका पेड़ अशोकलताकी लाल कोंपलोंके साथ मिलकर मनोहर लगता है वैसे ही अजने जब अपनी नई ब्याही बहूका हाथ थामा तब वे बहुत सुन्दर लगने लगे।[२] कालिदासका वसन्त लाल अशोकके समान अमृत भरे अधरोंवाला है।[३] लाल अशोककी लालिमासे ललनाओंके बिम्बफल जैसे ओठोंकी ललाई भी लजाती है।[४] राजशेखरने लाल किसलयोंकी तुलना अधरोष्ठकी लालिमासे की है।[५] बाल्हीक रमणियोंके अधरोष्ठों पर जो दन्तक्षत बन गये हैं वे अशोकके लाल प्रवाल सदृश दीख रहे हैं।[६]

विरहियोंका वृक्ष

कालिदासका यक्ष वसन्तमें अपनी प्रियाको याद करता हुआ सोचता है—'अशोकके वृक्षोंमें मूँगे जैसे लाल रंगकी कोंपलोंके साथ जड़से ही फूलोंके गुच्छे निकल कर ऊपर तक खिल आये हैं। हे प्रिये! तेरी जैसी विरही नवयुवतियोंके हृदयमें ये शोक पैदा कर रहे हैं।'[७] प्रियाके शोकमें दुखियोंको अशोकके भड़कीले फूल एक अजीब कसक पैदा कर देते हैं।[८] वैदूर्य मणिके समान विमल जलवाली पम्पाका वासन्तिक सौन्दर्य निहारते हुए रामको स्मरवर्द्धक अशोकके दर्शन हो जाते हैं। प्रियाके अभावमें अब उन्हें लाल फूलोंके गुच्छे लाल अंगारोंकी तरह दीखते हैं, ताम्रवर्णी किसलय अग्निकी उठती हुई ज्वालाएँ

---

१. प्रभापल्लवितेनासौ करोति मणिना खगः।
अशोकस्तबकेनेव दिङ्मुखस्यावतंसकम्।। विक्रमोर्वशीय, अं. ५, ३।

२. हस्तेन हस्तं परिगृह्य वध्वां स राजसूनुः सुतरां चकासे।
अनन्तराशोकलता–प्रवालं प्राप्येव चूतः प्रतिपल्लवेन।। रघु. स. ७, २१।

३. रक्ताशोकविकल्पिताधर . . . . । ऋतुसंहार, स. ६, ३६।

४. रक्ताशोकरुचा विशेषित–गुणो विम्वाधरालक्तकः। मालविका. अ. ३, ५।

५. प्रतीच्छत्याशोकीं किसलयपरावृत्तिमरः। राजशेखर।

६. वाल्हीकी–दशनव्रणारुणतरैः पत्रैरशोकोर्चितः। राजशेखर।

और फूलों पर मण्डराते हुए भौरोंकी गुंजार आगकी लपटोंका शब्द।[९] वे लक्ष्मणको कहते हैं कि "सूक्ष्म पलकोंवाली, सुन्दर बालोंवाली, मृदुभाषिणी प्रियाको देखे बिना तो जीना ही व्यर्थ है।"[१०] मर्यादा पुरुषोत्तमके चित्तमें अशोक सीताका भ्रम पैदा करता था। सीताके वियोगमें वे ऐसे पागल हो गये थे कि एक दिन स्तनके समान पुष्पस्तवकोंके भारसे झुके हुए अशोकके एक पतले लता-सदृश पेड़को उन्होंने सीता समझकर गले लगाना चाहा। उनका यह पागलपन देखकर लक्ष्मणने उन्हें वहाँसे हटाया था।[११] सीताके हरणके बाद रामने इस वृक्षको इस प्रकार सम्बोधन किया है—"शोकको दूर करनेवाले हे अशोक, प्रियाका दर्शन कराके मेरे चित्तके शोकको तू शीघ्र दूर कर दे।"[१२]

युवतियोंके पादप्रहारसे अशोक वृक्षमें फूल निकलनेकी बात संस्कृत कवियोंने बहुत लिखी है। स्वर्गसे गिरी हुई फूल-मालाके स्पर्शसे जब इन्दुमती मर जाती है तो शोकमें संतप्त अज उसकी बातें याद करके कह रहा है—प्रिये जिस अशोकको तुमने अपने चरणोंकी ठोकर लगाई थी, वह जब आगे चलकर फूलेगा तब तुम्हारे केशोंको मैं जलदानकी अंजलिमें कैसे ले सकूँगा? हे सुन्दरी! रुनझुन करते हुए बिछुओंवाले तुम्हारे पैरोंकी ठोकर किसीको नहीं मिलती। पर, तुमने बड़ी कृपा करके उस अशोकको ठोकर लगाई थी। तुम्हारे चरणोंकी कृपाको स्मरण करके यह अशोकवृक्ष अब फूलोंके आँसू बहा कर तुम्हारे लिए रो रहा है।[१३] आशिञ्जनकारी नूपुरवाले चरणोंके मृदु आघातसे अशोकके फूलनेका वर्णन अनेक कवियोंने किया है।[१४] राजघरानोंमें सामान्यतया रानी ही अपने सनूपुर चरणोंके आघातसे इस रहस्यमय वृक्षको पुष्पित किया करती थी। कभी कभी रानी अपने स्थान पर किसी अन्य सुन्दरीको भी नियुक्त कर दिया करती थी। अग्निमित्रकी महारानी धारिणीने यह कार्य मालविकाको सोंपा था।[१५] कोमल हाथोंमें अशोक पल्लवोंका कोमलतर गुच्छा आता, अलक्तकसे रंजित नूपुरमय चरणोंके मृदु आघातसे

---

७. आमूलतो विद्रुमरागताम्रं सपल्लवाः पुष्पचयं दधानाः।
कुर्वन्त्यशोका हृदयं सशोकं निरीक्ष्यमाणा नवयौवनानाम्॥
ऋतु० स. ६, १८।

८. शोकस्य हर्त्ता शरणागतानां शोकस्य कर्त्ता प्रतिगर्वितानाम्।
अशोकमालम्ब्य सजातशोकः प्रियां प्रियाशोक-भवनां शुशोच॥
सौन्दरनन्द, स. ७, ५।

९. अशोकस्तवकांगारः षट्पद-स्वन-निःस्वनः।
मां हि पल्लवताम्रार्चिः वसन्ताग्निः प्रधक्ष्यति।

१०. न हि तां सूक्ष्मपक्ष्माक्षीं सुकेशीं मृदुभाषिणीम्।
अपश्यतो मे सौमित्रे जीवितेऽस्ति प्रयोजनम्॥
रामायण, ४, १।

११. इमां तटाशोकलतां च तन्वीं स्तनाभिरामस्तवकाभिनम्राम्।
त्वत्प्राप्तिबुद्धया परिरब्धुकामः सौमित्रिणा साश्रुरहं निषिद्धः॥
रघु० स. १३, ३२।

१२. अशोक शोकापनुद शोकोपहतचेतनम्।
त्वन्नामानं कुरु क्षिप्रं प्रिया संदर्शनेन माम्॥
रामा० ३, ६०–१७

अशोकका तना आहत होता–नीचे हलकी रुनझुन और ऊपर लाल फूलोंका उल्लास! किसलयों और कुसुम-स्तबकोंकी मनोहर छायाके नीचे स्फटिकके आसन पर अपने प्रियको बैठा कर सुन्दरियाँ अबीर, कुंकुम, चन्दन, और पुष्पसंभारसे पहले कन्दर्प देवताकी पूजा करती थीं और बादमें सुकुमार भंगिमासे पतिके चरणों पर वसन्त पुष्पोंकी अंजलि बिखेर देती थीं। सचमुच यह एक मादक उत्सव था। भारतवर्षका सुवर्ण युग इस फूलके प्रत्येक दलमें लहरा रहा है।[१६] उज्जयिनीके राजा तारापीडके अन्तःपुरमें कामिनियों-की क्रीडाका उल्लेख करते हुए बाण (सातवीं शती)ने दिखाया है कि युवतियोंके रंगे हुए पैरके तलवोंके प्रहारसे जैसे अशोक वृक्ष रंगा जाता है, वैसे ही अन्तःपुरकी इन स्त्रियोंने अपने रंगे हुए तलवोंके प्रहारोंसे राजाको भी रंग दिया था।[१७]

कालिदासने प्रियाके कानोंमें झूमते हुए अशोकके किसलयोंको भी विलासियोंको मदमत्त करनेवाला बताया था।[१८] वसन्तोत्सवमें मालविकाने अशोकके पत्तोंके गुच्छेको कान पर लटकाकर अशोकवृक्षको पैरोंसे ठोकर मारी थी।[१९] रमणियोंके कानोंमें शोभित पल्लवोंके अतिरिक्त शाखाओंमें लम्बित वायु-लुलित किसलयोंमें भी मादकता है। अभिसारके लिए अशोक-कुंज बहुत अच्छे माने जाते थे। महारानी धारिणी राजाको कहती हैं, "आर्यपुत्र! लीजिये, आपके लिए अशोकका यह ऐसा संकेत-गृह बना दिया है, जहाँ आप युवतियोंसे अकेलेमें मिल सकते हैं।"[२०]

महाराजा भोजके सरस्वती-कण्ठाभरणसे जान पड़ता है कि अशोक-पूजाका यह मदनोत्सव त्रयोदशीके दिन होता था। रत्नावलीमें भी इस उत्सवका बड़ा सरस और मनोहर वर्णन मिलता है।

---

१३. कुसुमं कृतदोहदस्त्वया यदशोकोऽयमुदीरयिष्यति।
अलकाभरणं कथं नु तत्तव नेष्यामि निवापमाल्यताम्॥
स्मरतैव सशब्दनूपुरं चरणानुग्रहमन्यदुर्लभम्।
अमुना कुसुमाश्रुवर्षिणा त्वमशोकेन सुगात्रि शोच्यसे॥ रघु० स० ८, ६२-६३।

१४. सनूपुररवेण स्त्रीचरणेनाभिताडनम्। दौहृदं तदशोकस्य ततः पुष्पोद्गमो भवेत्। नैषध।

१५. अशोक दोहदाधिकारे मालविका नियुक्ता। मालविका० अंक, ३।

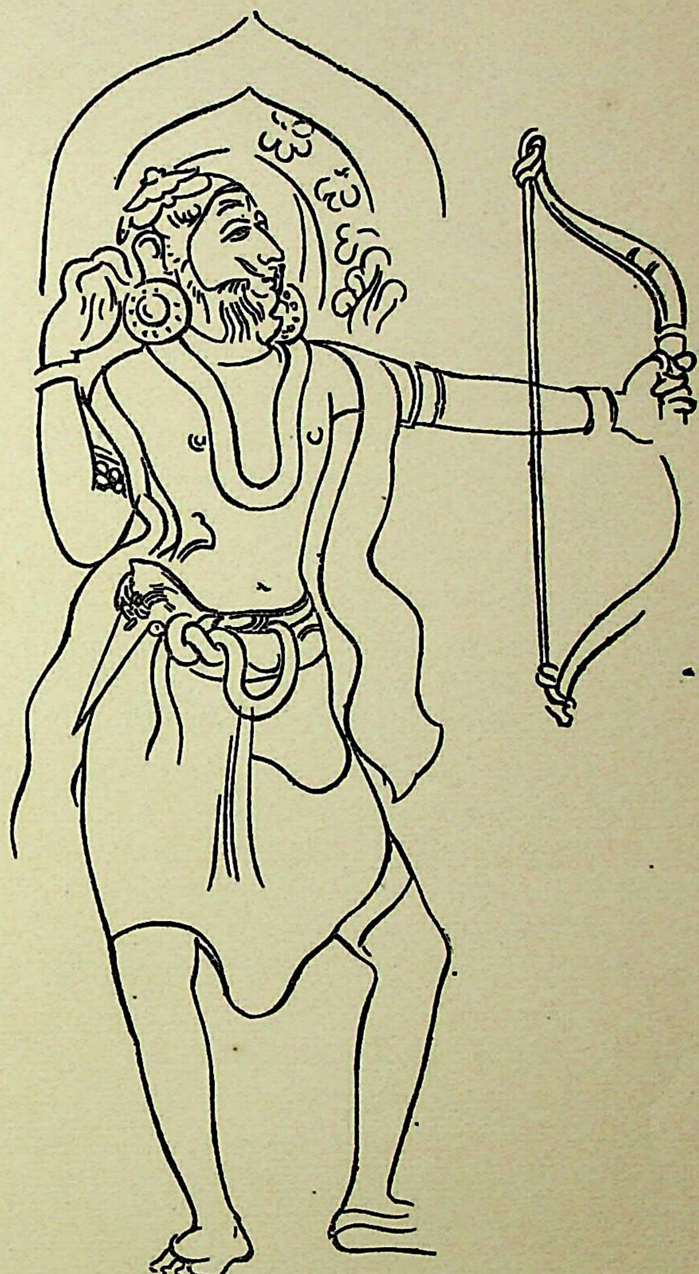
१६. देखें: अशोकके फूल, हजारीप्रसाद द्विवेदी।

१७. कदाचिदशोकपादप इव युवतिचरणतलप्रहारसंक्रान्तालक्तको रागमुवाह। कादम्बरी, राज-विलास प्रकरण, पृ० ९९-१००।

१८. किसलयप्रसवोऽपि विलासिनां मदयिता दयिताश्रवणार्पितः। रघु० सं. ९, २८।

१९. एषोऽशोकशाखावलम्बी पल्लवगुच्छः। अवतंसयैनम्। मालविका० अं. ३।

२०. आर्यपुत्र! एष तेऽस्मामिस्तरुणीजनसहायस्याशोकः संकेत-गृहं कल्पितः। मालविका० अं. ५।



ધરાવર્ષ દેવ પરમાર
શિલ્પ : આબુ
: આલેખક :
જગન્નાથ અહિવાસી

ઇતિહાસ - પુરાતત્ત્વ

।। इतिहासवाही लीध दर्शन त्यां प्रभुनां ।।

उत्तरं यत् समुद्रस्य हिमाद्रेश्चैव दक्षिणम् ।
वर्षं तद् भारतं नाम भारती यत्र संततिः ।।

☆ ☆ ☆ KUTCH—PROSPECT AND RETROSPECT

DR. H. D. SANKALIA, DIRECTOR, POST-GRADUATE & RESEARCH INSTITUTE, POONA

Kutch has been in the news since 1965. People of India and many parts of the world have become conscious of this small peninsula on the western coast of India and after the International award, a lot of fury, money and energy is being devoted to a cause which can be more usefully utilised, taking into account the history of Kutch throughout the ages.

More than hundred years ago the then ruler of Sind diverted a branch of the Indus which was flowing in the Great Rann of Kutch and this made the area around Lakhpat almost a desert, what was once the granary not only of Kutch but even of Sind, supplying rice to that province. As the history tells us nothing much was really done by the rulers of Kutch for this action which was more disastrous than the present one, giving up some of the elevated spots on the northern border of the Great Rann of Kutch. Then came the natural calamity and the great Allah Bund was thrown up by an earthquake and whatever little water came to Lakhpat was permanently stopped.

But Kutch has seen such natural and man-made disasters throughout its long recorded and unrecorded prehistoric past. It is a half-way house, a corridor of migration, between Sind and Saurashtra for all conquerors, adventurers and pastoralists from Sind and far off Central Asia *via* Baluchistan and Sind.

Hundreds of thousands of years ago Kutch had no separate existence nor had Saurashtra. Both these along with the peninsula of India formed part of what is known as the Gondwana continent which included Australia, Africa, and even South America. This extensive continent was later broken up and in place of the gulf of Sind were found two shallow gulfs and the most important, out of the old Tethys Sea arose the Great Himalayan range. This was in the distant past.

Early man was in Kutch as well as in Saurashtra more than a lakh of years ago. Probably he had come here from East Africa. He was succeeded by two other Stone age men. By about 2,000 B.C., Kutch felt the impact of the Great Indus Civilization. The Harappans had not by-passed Kutch and gone to Saurashtra all the way round the Arabian sea, but they had entered Kutch from the Great Rann of Kutch (or the sea, for probably at this time both Kutch and Saurashtra were islands) and occupied the whole of it. Later some of them proceeded to Saurashtra and the western coast of Gujarat. It was this route which was probably taken by other conquerors or invaders from Sind whose identity is not yet well known. Only we know some pottery at Rangpur and at Somnath in Saurashtra. Further intensive work in Kutch itself will surely unveil this history.

At the dawn of history we know that the Sakas had first conquered Kutch, probably from Sind and then occupied the whole of Saurashtra and parts

of western Gujarat and even northern Maharashtra. Two recently discovered inscriptions inform us that the Saka occupation was as early as 90 A.D. and that this era was called by this name (Saka). It is also possible that before Sakas, this peninsula had come within the suzerainty of the Indo-Greeks and even the Persians under Darius of which we have no well authenticated records. During the 5th century A.D. it was ruled by Skanda Gupta whose capital was in Patna. From the 5th century until about the 8th century the history of Kutch is not very well-known but probably it was occupied by the Gurjjaras from Rajasthan. In the 8th-9th century the rulers of northern Gujarat held sway over parts of eastern Kutch and they continued to do so until the 13th century, but during all this time, small and big clashes with Sind were frequent. The first important one took place in the 8th century when the Arabs first conquered Sind and then began to attack and enter the western coast of India.

It was a refugee from Sind, Lakha Phulani who founded the first independent medieval kingdom in Kutch in A.D. 1320. His descendants, first known as Sammas and later as Jadeja, continued to rule in Kutch until 1948 when the State merged in the Indian Union. During this long period of 600 years except for a few interludes, the history of Kutch is marked by chaos and confusion. The various families of the rulers and the vassals fought among themselves for a small piece of land here and a small piece of land there. The most glorious period was when Seth Devkaran, a Lohana by caste, was made a minister in the greatest emergency, the State faced. By his tact and resources this merchant-minister united the warring elements and he together with the brave Rao warded off the Mughal invasion in 1730. But this single instance of bravery could not be repeated when further attacks came.

So much for the political history of Kutch. We know that this place which is almost isolated from the rest of India is known for not only martial races but Rabaris (pastoralists) who breed some of the finest cattle in India on the luscious grass grown at Banni. Kutch is also known for its native Kharavas (sailors) who roamed the high seas only by the knowledge of stars. These people could make excellent boats, and only hundred years ago or so, a boat made at Mandvi had sailed up to England. Owing to its peculiar position Kutch has given us the most adventurous merchants who had sailed the high seas and gone out to not only Africa but all over to South-east Asia.

Few religious feuds have marred the face of the land, though as usual the early Islamic conquerors did destroy a large number of beautiful Hindu temples and several monuments. In fact there was so much of intercourse between the followers of the two religions that until the last century the ruling family and other Rajputs freely married Muslim women and in belief and customs they were no less Muslim. To cap all these, at Rakanauj a temple of Shiva was named after a Muslim Saint as Kasameshvara, and the Muslim Munjavar (a kind of priest) looks after the temple as well as the Dargah.

When the British wanted to extend their sway over Kutch they sent one Captain MacMurdo who roaming in Kutch in disguise for one or two years

learned all about Kutch, its people and history and then this man was appointed its first Resident in 1816. Soon with the British help, order was gradually restored.

With its several sub-divisions of Rajputs, Bhatias, Lohanas, Bhansalis and Jats, Ahirs and Rabaris, all of whom were at one time fighters and rulers of the land, and the Brahmans and others, Kutch is a veritable living museum. Many of these people can trace their descent to Central Asia through Sind and Punjab. Even today these people dress in their traditional way, and have preserved their distinctive art of embroidery, though the beautiful embroidery and applique art in red woolen cloth, mica and glass work of Banni is justly famous. In this, one can see the distant influence of Central Asia which one also sees in similar people in Yugoslavia and Czechoslovakia.

Taking into account the geographical position of Kutch, even its easy vulnerability to earthquakes, and particularly its close relationships with Sind, what is needed today is a more realistic or constructive policy. This should be based on the fighting qualities of a large number of its population, the local talent of its sailors and the resourcefulness of the people. Vallabhbhai's vision created Kandla. It is the duty of all of us—the Government and the people—to see that this port is well-equipped and it prospers. Its development is arrested today by scarcity of water.

Kutch should be our western bastion against Sind and her rulers, whether it is Pakistan or some one else.

It is also necessary that by an understanding with Pakistan, the water of the Indus (or one of its canals) is made to flow towards Lakhpat so that it could once again become the granary of Kutch, which in times of need could be of mutual help.

અભિનય અને શિલ્પ

ચિત્ર કરતાં શિલ્પમાં તો અભિનયને વધુ સ્થાન મળ્યું છે જ. આપણાં બધાં દેવદેવીઓ અભિનયની વિશિષ્ટ અભંગ, સમભંગ, ત્રિભંગ કે અતિભંગ સ્થિતિમાં જોવા મળે છે. તેમ જ નૃત્યસ્થિતિઓનો સીધો ઉપયોગ મંદિરોના મંદોવરોમાં, સ્તંભોમાં તેમ જ જ્યાં જ્યાં સુરસુંદરીઓ કંડારવામાં આવી છે ત્યાં ત્યાં બધે કોઈ નૂપુર તો કોઈ ભુજંગત્રસિતા સ્થિતિમાં, તો કોઈ અપવિદ્ધ તો કોઈ પુષ્પપેટમાં. એવી તો અનેક કરણંની સ્થિતિઓ આ શિલ્પસમૃદ્ધિમાંથી મળે એમ છે.

અભિનયશાસ્ત્ર-નૃત્યશાસ્ત્રના વિકાસનો સાચો ઇતિહાસ આલેખવા માટે ભારતના ભિન્ન ભિન્ન પ્રદેશોમાં મંદિરોમાં કંડારેલી સુરસુંદરીઓની અંગસ્થિતિઓ, દેવદેવીઓની તેમ જ ઇતર પાત્રોની અંગસ્થિતિઓ અને અભિનયશાસ્ત્રોમાં વ્યકત થયેલી અંગસ્થિતિઓનો તુલનાત્મક અભ્યાસ કરવો જોઈએ. આમ કરવાથી નૃત્યશાસ્ત્રનો સાચો ઇતિહાસ ને વિકાસ પણ જાણવા મળે તેવો સંભવ છે.

('અભિનય દર્પણ'ના અનુવાદમાંથી) —પનુભાઈ ભટ્ટ

☆ ☆ ☆ જેઠવા રાજા શિયા, હલામણ અને ભાણની ઐતિહાસિકતા

લેખક : શ્રી ડોલરરાય રંગીલદાસ માંકડ, કુલપતિ, સૌરાષ્ટ્ર યુનિવર્સિટી

જેઠવા રાજાઓમાં એક એવી અનુશ્રુતિ છે કે ધૂમલીમાં શિયા જેઠવાનું રાજ્ય હતું ત્યારે બાલંભા કે ઠાકોર રાજસિંહ પરમારની દીકરી સોને એવું જાહેર કર્યું કે જે કોઈ પોતાના દુહાની સમસ્યા પૂરી કરશે તેને પોતે પરણશે. એ દુહા જ્યારે ધૂમલી પહોંચ્યા ત્યારે શિયાથી એ સમસ્યા પૂરી થઈ નહીં, પણ એના ભત્રીજા હલામણે એ સમસ્યા પૂરી કરી. પણ શિયાએ સોનને પોતે પરણવા પ્રયત્ન કર્યો ત્યારે હલામણ પોતાની માસીને ત્યાં (?) સિંધમાં જતો રહ્યો. એ વખતે ત્યાં જામ ઉન્નડ રાજ્ય કરતા હતા. ઉન્નડે ધૂમલી પર ચડાઈ કરી, પણ એમાં એ હાર્યો. પછી ઉન્નડના ભત્રીજા બામણિયાજીએ ધૂમલી પર ચડાઈ કરી ધૂમલીને ભાગ્યું, અને હમાલમણને ગાદીએ બેસાર્યો. સોન પણ હલામણને પરણી.*

આ અનુશ્રુતિ આજ સુધી અનુશ્રુતિ જ રહી છે, એને બીજા કોઈ પુરાવાઓનો આધાર મળ્યો નથી. આ બાબતમાં નીચેની વાત હું વિચારણા માટે મૂકું છું.

સં. ૧૨૯૨ના બે લેખ, એક વીસાવડાનો (ડી. ૨) અને બીજો અજક ગામનો (ડી. ૩), મળ્યા છે. તે પ્રમાણે ધૂમલીમાં તે વખતે સીહ (સિંહ) નામે રાજા રાજ્ય કરતો હતો એમ જણાયું છે.

આ સિંહ તે શિયો છે એમ હું ધારું છું.

ભૂટ્ટાન્ત નામે ગ્રંથમાં લખ્યું છે કે બામણિયો ધૂમલી ઉપર ચડાઈ કરશે અને ત્યારે શિયો રણમાં પડશે.

જબ વરસ તેર સતર ભરી
આવહી મલમ હોય હી તયારી
કહે સીધનાથ ધસી ત્રિકાલ
ભાંભલી ભોમ છૂટે ભુપાલ.

આના પ્રમાણે સં. ૧૩૧૭માં બામણિયાએ ધૂમલીને ભાંગ્યું હતું.

ધૂમલીની રામા પોળની બહાર કેટલાક પાળિયાઓ છે. તેમાંથી ઘણાખરામાં સં. ૧૩૧૮ની સાલ વંચાય છે. આ પાળિયાઓમાં ઢાલતરવારવાળી આકૃતિઓ છે તેમ જ બખતરિયા ઘોડાવાળી આકૃતિઓ છે. તે બતાવે છે કે આ કોઈ લડાઈમાં મરાયેલાઓના પાળિયા છે. આ પાળિયાઓમાં રાઠઉડ, ચાહુમાણ, ગોહિલ, ચાપોત્કટ વગેરે જાતિઓનાં નામો વંચાય છે. તેમાં રાઠઉડ શબ્દ બેચાર પાળિયાઓમાં વંચાય છે. આનો અર્થ એ થયો કે સં. ૧૩૧૮માં ધુમલી પાસે મોટી લડાઈ થઈ હતી. ભૂટાન્તે સં. ૧૩૧૭માં થયેલી લડાઈ જ આ લડાઈ કેમ ન હોય?

સૌ.ઈ.માં (પૃ. ૨૯૧) કહ્યું છે કે ચાલુક્ય વીરધવળ ધૂમલીના જેઠવા સિંહ રાજાનો બનેવી હતો. વીરધવલનો સમય સં. ૧૨૭૫–૧૩૦૦ છે. એટલે સં. ૧૨૯૨ના સિંહનો વીરધવળ સમકાલીન હોય, તો આ સિંહ જેને શિયા તરીકે ઓળખાવું છું તે વીરધવળનો સાળો થાય. (વીરધવળના વખતના લેખો મળ્યા છે.)

સારંગદેવના વખતના સં. ૧૩૪૬ના બે લેખ મળ્યા છે. તેમાં એમ છે કે સોરઠ વંથલીમાં તે વખતે વિજ્યાનન્દ નામે રાજા હતો. આ વિજ્યાનન્દ વીરધવળની દીકરી પ્રીમલદેનો દીકરો હતો. જો આ પ્રિમલદે શિયાની બહેનની, વીરધવલથી થયેલી પુત્રી હોય તો શિયો વિજ્યાનન્દની માનો મામો થાય. આ વિજ્યાનન્દ એ જ લેખ પ્રમાણે, રાઠોડ ભીમસિંહની પુત્રી નાગલદેવીને પરણ્યો હતો.

---

*સૌ. ઈ. પૃ. ૪૨૨

સં. ૧૩૪૬ના વંથળી (સોરઠ)ના લેખમાં લખ્યું છે કે વિજ્યાનન્દે ભૂભૃત્યલ્લિકાના ભાનુ નામે રાજા ઉપર ચડાઈ કરી હતી ત્યારે હરિસિંહ રાઠોડ તેની મદદે ગયા હતા તે ત્યાં મરાયા હતા.

અનુશ્રુતિ મુજબની વંશાવળીમાં આમ છે :

ભાણજી–શિયોજી–હલામણ–ભાણજી

જો શિયો જેઠવો વિજ્યાનન્દની માનો મામો થતો હતો, તો જ્યારે શિયાને બામણિયાજી સાથે સં. ૧૩૧૭–૧૮માં લડાઈ થઈ ત્યારે વિજ્યાનન્દ એની મદદે ગયો હોય, એની સાથે રાઠોડો પણ ગયા હોય. એટલે જ ધૂમલીના પાળિયાઓમાં રાઠોડના ચાર-પાંચ પાળિયા છે. સં. ૧૩૧૮માં શિયોજી હાર્યા પછી વિજ્યાનન્દ પાછો વંથલી ગયો હોય. હલામણ પછી ભાણ ગાદીએ આવ્યો. હલામણે શિયાને મરાવ્યો, તેથી વિજ્યાનન્દને તેની સાથે વેરવૃત્તિ હોય. તેથી હલામણ પછી ગાદીએ આવેલા ભાણ જેઠવા ઉપર સં. ૧૩૪૬માં વિજ્યાનન્દે ચડાઈ કરી હોય તો તે સંભવિત છે. અને તો સં. ૧૩૪૬ના વંથળી (સોરઠ)ના લેખમાં જે ભાનુ ઉપર વિજ્યાનન્દે ચડાઈ કરવાનું લખ્યું છે તે હલામણ પછી આવેલો ભાણ હોય.

ભાણ નામે રાજાના સં. ૧૩૪૬ની આસપાસના લેખો મળ્યા છે. એટલે વિજ્યાનન્દે જેના ઉપર ચડાઈ કરી હતી, તે આ જ ભાણ હોય. અને તે ભાણ હલામણપુત્ર હોય.

આ ભાણના નીચેના લેખો સોનકંસારી ગામેથી મળ્યા છે. સં. ૧૩૪૫, ૧૩૪૬, ૧૩૪૮, ૧૩૫૪, ૧૩૬૦, ૧૩૭૧. આમ આ ભાણે ત્રીસેક વર્ષ રાજ્ય કર્યું હોય.

આ બધા લેખો કંસારી ગામેથી મળ્યા છે. તેના ઉપરથી હું એમ માનવાને લલચાઉં છું, કે આ ભાણ કે ભાનુ તે જ સોનકંસારીવાળો ભાણ હતો.

આમ વીરધવળનો સાળો સિંહ તે જ શિયોજી હોય. આ શિયોજી તે જ સં. ૧૨૬૨ના લેખવાળો સિંહ હોય. મેં ઉપર કરેલી વાત સાચી હોય તો આ સિંહ કે શિયોજી સં. ૧૩૧૭–૧૮માં મરાયો હતો. આમ એનું રાજ્ય ૫૫–૬૦ વર્ષ ચાલ્યું હોય. (સં. ૧૨૬૧–૧૩૧૮). એટલે આ શિયોજી હલામણનો કાકો થાય. શિયોજી પછી ધુમલીની ગાદીએ હલામણ આવ્યો. એણે ૧૫થી૧૭ વર્ષ રાજ્ય કર્યું હોય. (સં. ૧૩૧૮–૧૩૪૪). તેના પછી ધુમલીની ગાદીએ હલામણનો પુત્ર ભાણ આવ્યો હોય. આ ભાણ તે જ સોનકંસારીવાળો ભાણ હોય. તેણે લગભગ ૩૫–૪૦ વર્ષ રાજ્ય કર્યું હોય. (સં. ૧૩૪૪–૧૩૭૧)

આવી રીતે શિયોજી, હલામણ અને સોનની વાતને તેમ જ ભાણ અને સોનકંસારીની વાતને લેખોના આધારે ઘટાવી શકાય તેમ લાગે છે. અને આ રીતે અનુશ્રુતિની ભૂમિકા સત્ય પર આધારિત છે એમ દેખાય છે.

☆ ☆ ☆ પ્રાગ્જ્યોતિષપુર અને દ્વારકા

લેખક : અધ્યાપક શ્રી. કેશવરામ કાશીરામ શાસ્ત્રી, વિદ્યાવાચસ્પતિ, અમદાવાદ

મહાભારત અને કૃષ્ણનો સંબંધ ધરાવનારાં પુરાણોમાં પ્રાગ્જ્યોતિષપુર અને દ્વારકા કિંવા દ્વારવતી વિષે કેટલુંક મહત્ત્વનું જાણવા મળે છે. મહાભારતના મૌસમપર્વમાં જણાવ્યા પ્રમાણે પ્રભાસમાં યાદવોનો અંદર અંદરની લડાઈમાં સર્વનાશ થયા પછી કૃષ્ણનો પણ ત્યાં નજીકમાં જ જરા નામના વ્યાધના બાણથી દેહાંત થયા પછી એ સમાચાર ઈન્દ્રપ્રસ્થ પહોંચતાં અર્જુન તાબડતોબ દ્વારકા આવ્યો, અને યાદવ સ્ત્રીઓને દ્વારકાથી ઈંદ્રપ્રસ્થ તરફ લઈ જવા લાગ્યો, ત્યારે સમુદ્રે દ્વારકાને પાણીમાં ડુબાડવાનું શરૂ કર્યું. પાણીના આક્રમણથી દ્વારકાવાસીઓ પણ સલામત સ્થળે નીકળી ગયા.[1] આમ દ્વારકા સદાને માટે સમુદ્રમાં વિલીન થઈ ગઈ. રૈવતની નષ્ટ થયેલી કુશસ્થલી નામક નગરીને સ્થાને કૃષ્ણે વસાવેલી એ નગરી એમના દેહોત્સર્ગ પછી નાશ પામી ગયેલી હોઈ, એનું સ્થાન સૌરાષ્ટ્રમાં કયાં હતું એ વિષે વિદ્વાનોમાં મતભેદ રહ્યા કર્યો છે. દ્વારાવતીની વાત આવતાં એની નજીકના રૈવતગિરિ, થોડા અંતરે આવેલા પિંડારક તીર્થ, સૌરાષ્ટ્રમાં આવેલાં પ્રભાસ તીર્થ અને ઉજ્જયન્ત પર્વત, અને દ્વારકા સાથે કોઈ અને કોઈ રીતે સંકળાયેલા પ્રાગ્જ્યોતિષપુર અને રાજા સાલ્વના પ્રદેશની વાતો પણ સંમિલિત થઈ જાય છે. આપણી પાસે એવા કોઈ સળંગ સિલસિલાબંધ લખાયેલા ઈતિહાસ ગ્રંથો મોજૂદ નથી, કે જેની મદદથી પ્રાચીન ઈતિહાસ અને ભૂગોળની વાતોના કોયડાઓ ઉકેલી શકાય. આદ્ય ઈતિહાસ-યુગમાં સમાવેશ પામતી આવી વાતોના વિષયમાં આપણી સામે જે કોઈ ગ્રંથસ્થ પુરાવા મળે, તેઓ જ તે સ્થાન વગેરેના વિષયમાં ખડા થતા પ્રશ્નોનો ઉકેલ લાવવા સહાયક થઈ પડે. ગ્રંથસ્થ સાધનો એટલે વેદની સંહિતાઓ, તે તે વેદના બ્રાહ્મણગ્રંથો, આરણ્યકો અને પ્રાચીન ઉપનિષદો, સૂત્ર ગ્રંથો, મહાભારત અને રામાયણ, પ્રાચીન ધર્મશાસ્ત્રો, સ્વતંત્ર ગ્રંથો અને પ્રાચીન પુરાણો જ આપણને કામ લાગે. ગુજરાતનો ઈતિહાસકાલ ચંદ્રગુપ્ત મૌર્ય (ઈ. સ. પૂ. ૩૨૨) આસપાસથી શરૂ થાય છે એટલે આદ્ય ઈતિહાસની પ્રમાણ-સામગ્રી આ સમય સુધીમાં થયેલા ગ્રંથ સાહિત્યની જે મળતી હોય તે જ કામ લાગે. ભૌગોલિક દૃષ્ટિએ તપાસ કરતાં ઋગ્વેદના ખિલસૂક્તોમાં સરસ્વતી નદી અને સોમેશ્વરનો નિર્દેશ,[2] પાણિનિનાં અષ્ટાધ્યાયી વ્યાકરણ સૂત્રો અને ગણપાઠમાં આવતા રૈવત-રૈવતિક, વલભી, મહી, હિરણ્યા કચ્છ અનૂપ આનાર્ત સાલ્વ કુન્તિસુરાષ્ટ્ર ચિન્તિસુરાષ્ટ્ર અને ગિરિનગર જેવાના નિર્દેશ,[3] બોધાયનના ધર્મ સૂત્રમાં સુરાષ્ટ્રનો નિર્દેશ[4] — આ આપણને ઉપયોગી થાય. સાંપ્રદાયિક પ્રણાલિને જ માત્ર ખ્યાલમાં લઈએ, તો મહાભારત અને એનું ખિલપર્વ હરિવંશ, વાલ્મીકીય રામાયણ અને વિશાળ પુરાણ સાહિત્ય પણ કામ લાગે. પરંતુ આજની ઐતિહાસિક દૃષ્ટિએ વિચારતાં આ ગ્રંથોનાં રચના સમયની ચોકસાઈ યા નિશ્ચિતતા સ્વીકારવામાં વિવેક કરવાનો રહે છે. આ ગ્રંથોમાં મહાભારતને સમયની દૃષ્ટિએ આદ્ય-ઈતિહાસયુગના અંત ભાગ સુધીમાં થયાનું લગભગ માન્ય થઈ ગયું છે. હરિવંશ અને વાલ્મીકીય રામાયણ આ પછીની બે ત્રણ સદીઓમાં સિદ્ધ થયેલાં હોઈ એમાં પણ આદ્ય-ઈતિહાસની સામગ્રી હોવાનું સ્વીકારવામાં આવ્યું છે. મત્સ્ય બ્રહ્માંડ વાયુ વિષ્ણુ ભાગવત વગેરે પુરાણો ઈસવીસનના આરંભ પછીની રચનાઓમાં છે, તો મહાભારતમાં અને હરિવંશ તથા રામાયણમાં ઘૂસેલા પ્રક્ષેપો પણ મત્સ્ય વગેરે પુરાણોના સમસામયિક કાળમાં રચાઈ ઉમેરાયેલા હોઈ, આ પાછલાં પુરાણોની જે માત્રાએ પ્રમાણતા એ માત્રાએ એઓની પણ પ્રમાણતા. મહાભારત વગેરેમાં થયેલાં વિધાનો પરંપરાથી સચવાયેલી અને લોકમાં પ્રચારમાં રહેલી 'અનુશ્રુતિઓ'ના બળ ઉપર થયેલાં હોઈ ઈતિહાસ તરીકે સ્વીકારતાં પૂરો વિવેક જાળવવાનો રહે છે. રામાયણમાં સુરાષ્ટ્રનો બે જ સ્થળે નિર્દેશ છે.[5] એક સ્થળે સિંધુ અને સૌવીરના પ્રદેશની નિકટતા અને બીજે સ્થળે તાદ્રાભીરની નિકટતા — એટલી જ માત્ર આપણને ઉપયોગી છે. ગુજરાત-કચ્છ-સુરાષ્ટ્રના આદ્ય-ઈતિહાસ માટે હરિવંશ સંહિતા મહાભારત ખૂબ જ

ઉપયોગી છે. પ્રામાણિક રીતે સ્વીકારવું જોઈએ કે ભારત-યુદ્ધના યુગની વાત મહાભારત-હરિવંશમાંથી જે કાંઈ મળતી હોય તે બારસો પંદરસો વર્ષોમાં લોકોમાં ઊતરી આવેલી અનુશ્રુતિઓને આધારે નોંધાયેલી તરીકે જ માન્ય રહે. અહીં પ્રાગ્જ્યોતિષપુર અને દ્વારકા કે દ્વારાવતી વગેરેની વિચારણા કરતાં આ રીતે મહાભારત-હરિવંશને આપણે સમજવાનાં છે.

ઉપર આરંભમાં જ સૂચવ્યું કે મહાભારતના મૌસલ-પર્વમાં દ્વારકા પ્રલયના કથાનકથી મહાભારતીય અનુશ્રુતિમાં દ્વારકા અને સમુદ્રનો સંબંધ જોઈ શકાય છે. રૈવતગિરિથી રમ્ય એવી રૈવતની ઉજ્જડ થયેલી રાજધાની કુશસ્થલીને સ્થળે કૃષ્ણે દ્વારાવતી નવેસરથી વસાવી એ સભાપર્વના ઉલ્લેખથી દ્વારાવતી અને રૈવતક ગિરિનો પણ સંબંધ જોઈ શકાય છે.[૬] સભાપર્વમાં જ શિશુપાલનો વધ કર્યાની પૂર્વે કૃષ્ણ ભીષ્મને શિશુપાલનાં કુકૃત્યો ગણાવતાં 'અમે જ્યારે પ્રાગ્યજ્યોતિષપુરમાં ગયા, ત્યારે શિશુપાલે પાછળથી આવી દ્વારકાને સળગાવી મૂકી હતી અને રૈવતક ગિરિ ઉપર રમણ કરતાં યાદવ સામંતોને બાંધી પકડી ગયો હતો.' એવું કહ્યું છે. ત્યાં પ્રાગ્જ્યોતિષપુર દ્વારકાથી બહુ જ મોટા અંતર ઉપર હોય એમ લાગતું નથી.[૭] પ્રાગ્જ્યોતિષ નામના દુર્ગપુરમાં નરકાસુર રાજ્ય કરતો હતો તેના ઉપર ચડી જઈ કૃષ્ણે મુર વગેરે દાનવોનો અને નરકાસુરનો વિનાશ કર્યો હતો, એવું ઉદ્યોગપર્વમાં કહેવામાં આવ્યું છે.[૮] શિશુપાલે જઈ દ્વારકાને સળગાવી એ કૃષ્ણ નરકાસુરનો વિનાશ કરવા પ્રાગ્જ્યોતિષપુર ગયા, એ ગાળામાં જ. નરકાસુર પછી પ્રાગ્જ્યોતિષપુરની ગાદીએ એનો પુત્ર ભગદત્ત આવ્યો હતો. નરકાસુરની માતા ભૂમિએ કૃષ્ણ પાસેથી પુત્રના રક્ષણ માટે વૈષ્ણવાસ્ત્ર માગી લીધું હતું. તે એના પુત્ર ભગદત્ત પાસે આવ્યું હતું. ભારત-યુદ્ધમાં કૌરવો તરફથી લડતાં ભગદત્તે એ વૈષ્ણવાસ્ત્રનો પ્રયોગ અર્જુન ઉપર કરેલો, પરંતુ વૈષ્ણવાસ્ત્ર માત્ર નરકાસુરનું જ રક્ષણ કરી શકે એમ હતું, પરંતુ ભગદત્તનું નહીં, એથી અર્જુનના બાણથી ભગદત્ત યુદ્ધમાં ખપી ગયો હતો.[૯] ભગદત્ત પછી પ્રાગ્જ્યોતિષપુરની ગાદીએ એનો પુત્ર વજ્રદત્ત આવ્યો હતો. જ્યારે પાંડવોએ ભારત-વિજય પછી અશ્વમેધ યજ્ઞ કર્યો, ત્યારે ઘોડાને રોકી લેતાં અર્જુનને હાથે વજ્રદત્તનો પરાજય થયો હતો.[૧૦] કૃષ્ણે પ્રાગ્જ્યોતિષપુરના રાજા નરકાસુરને એના મિત્ર મુરના નગરમાં એ ભરાઈ રહેલો ત્યાં જઈને મારેલો. આ નગરનું નામ ઉદ્યોગ-પર્વમાં 'નિર્મોચન' કહ્યું છે.[૧૧] આમ આ નગર અને પ્રાગ્જ્યોતિષપુર નિકટના પ્રદેશમાં આવેલાં જણાય છે. હરિવંશમાં જણાવ્યા પ્રમાણે પ્રાગ્જ્યોતિષપુર પાસે મણિ નામનો પર્વત હતો. ત્યાં જ નરકાસુરનો સમુદ્રાધિપતિ તરીકે પણ ઉલ્લેખ થયેલો છે, એટલે આ બંને નગરોનો સમુદ્ર સાથેનો પણ કોઈ અને કોઈ રીતે સંબંધ કહી શકાય એમ છે. અહીં એ પણ સૂચિત છે કે આ પ્રાગ્જ્યોતિષપુર ભૌમાસુર – નરકાસુરે જ વસાવ્યું હતું અને મુર દૈત્યના તેમ જ પોતાના પ્રદેશને લગતું હતું.[૧૨]

કૃષ્ણની ગેરહાજરીમાં પોતાના મિત્ર શિશુપાલના વધનું વેર વાળવા શાલ્વ દ્વારકા પર ચડી આવ્યો હતો અને યાદવો સાથે સખત યુદ્ધ ખેલી ચાલ્યા ગયા બાદ, કૃષ્ણને આની માહિતી મળતાં દ્વારકા આવી શાલ્વને. સમુદ્રયુદ્ધમાં હરાવીને એને હણી નાખ્યો હતો. એ પણ દ્વારકાથી કોઈ બહુ જ દૂરના પ્રદેશનો નહોતો. શાલ્વની રાજધાની માર્તિકાવતપુર કરીને હતી.[૧૩] આમ દ્વારકાથી બહુ દૂર નહીં તેવા સ્થળોએ સમુદ્રના નજીકના પ્રદેશમાં શાલ્વની રાજધાની અને એ જ રીતે મુરદાનવનું નિર્મોચન નગર તથા ભૌમાસુર-નરકાસુરનું પર્વતની સુરક્ષિતતાવાળું પ્રાગ્જ્યોતિષપુર આવેલાં હતાં.[૧૪]

હરિવંશના જણાવ્યા પ્રમાણે પણ દ્વારકા રૈવતકગિરિની નજીકમાં છે,[૧૫] તો પ્રાગ્જ્યોતિષપુર પણ આમ પર્વતની સુરક્ષિતતાવાળુ છે.[૧૬] એ સમયે સુરાષ્ટ્રમાં પૂર્વે મધુ દાનવે એના જમાઈ હર્યશ્વને બક્ષિસ આપેલો. સુરાષ્ટ્રમાં એક 'ગિરિપુર' પર્વતની તળેટીમાં જ વસાવેલું, એમ હરિવંશમાં કહ્યું[૧૭] છે તે ઉજ્જયંતગિરિની તળેટીમાંનું ગિરિનગર હોવાની સંપૂર્ણ સંભાવના છે. પાણિનિના ગણપાઠમાંનું 'ગિરિનગર'[૧૮] આજ હોવાની ઓછી શકયતા નથી. નરકાસુરને સમુદ્રમાં માર્યો કહેલો હોઈ[૧૯] સમુદ્ર નજીકના બીજા કોઈ પર્વતની તળેટીમાં જે પ્રાગ્જ્યોતિષપુર વસાવેલું, તેથી જ બરડા પર્વતના સંબંધવાળું હોવાની સંભાવના કરી શકાય એમ છે.

અને તો પાછળથી એ 'ભૌમ-પલ્લિકા' તરીકે વ્યાપક થતાં આજના ઉજ્જડ 'ભૂમલી – ધૂંમલી'ના સ્થળે વસેલું હોય.[20]

અહીંથી આજની દ્વારકા લગભગ છપ્પન માઈલ ઉપર વાયવ્ય કોણમાં આવેલી છે, જ્યારે કોડીનાર પાસેની મૂળ દ્વારકા લગભગ ૮૬ માઈલ ઉપર અગ્નિ કોણમાં આવેલી છે. મહાભારત અને હરિવંશ બંને દ્વારકા સાથે રૈવતકગિરિનો અને સમુદ્રનો સંબંધ કહે જ છે.[21] ગિરનારનું અસલ નામ ઉજ્જયંત છે અને એનું રૈવતક એવું નામ તો સૌથી પ્રથમ ઈ. સ. ૪૫૭માં સ્કંદગુપ્તના સૌરાષ્ટ્રના પ્રતિનિધિ પર્ણદત્તના ગિરિનગરના રક્ષક પુત્ર ચક્રપાણિને સુદર્શન તળાવની મરામત અને ચક્રભૃત વિષ્ણુનું મંદિર કરાવ્યાની વિગત નોંધતા શૈલ લેખમાં મળે છે.[22] જૈન અનુશ્રુતિઓમાં પણ બહુ જ મોડેથી ગિરનારને આ નામ મળેલું છે.[23] એટલે જ કોડીનાર પાસે દ્વારકાને કહેનારા વિદ્વાનો ગિરના ડુંગરાઓમાંના નજીકના ડુંગરને, તો આજની દ્વારકાની નજીક પ્રાચીન દ્વારકાને કહેનારા વિદ્વાનોમાંના કોઈ કોઈ બરડા ડુંગરના એક ભાગને રૈવતક કહેવાનું પસંદ કરે છે.[24] ગિરનારમાં દામોદર કુંડની નજીક 'રેવતીકુંડ' છે. તો બરડા ઉપર પૂર્વે એક 'રૈવતધાર' નોંધાયાનું મળે છે, તો વળી પશ્ચિમે થોડા માઈલ ઉપર સમુદ્ર કાંઠા નજીક કાંટેલામાં રેવતી કુંડ હોવાનું પણ જાણવામાં આવ્યું છે. મહાભારતમાં રૈવતકગિરિને દ્વારકાની તદ્દન નજીક કહેવામાં આવ્યો છે. સભાપર્વમાં સુભદ્રા રૈવતક ઉપર ગયેલી ત્યાંથી ઊતરી, ગિરિને જમણી બાજુ રાખી દ્વારકામાં પ્રવેશ કરવા જતી હતી ત્યાં જ અર્જુને એનું હરણ કર્યું હતું.[25] શિશુપાલે દ્વારકાને કૃષ્ણની ગેરહાજરીમાં બાળી અને યાદવ સામંતો રૈવતક ગિરિ ઉપર ખેલતા હતા ત્યાંથી પકડી લીધા, ને પોતાની સાથે લઈ ગયો, ત્યાં પણ રૈવતકગિરિની સ્પષ્ટ નિકટતા જણાય છે.[26] હરિવંશમાં દ્વારકાને વારિદુર્ગા - ફરતે પાણીના કિલ્લાવાળી[27] કહેવા ઉપરાંત ફરતા, એક સ્થળે ચાર પહાડો ને બીજે સ્થળે પાંચ પહાડો હોવાનું કહ્યું છે,[28] જે પણ દ્વારકાની તદ્દન નજીકના ક્રીડાશૈલો જ લાગે છે, અર્થાત્ નાના ડુંગરા, ગીરના ડુંગરો કોડીનારવાળી દ્વારકાથી દૂર છે અને બરડો આ આજની દ્વારકાથી દૂર છે, એટલે એ બંને ડુંગરો 'રૈવતક' હોવાની શક્યતા ધરાવતા નથી. મૌસલપર્વમાં દ્વારકાને સમુદ્રે ડુબાડી દીધાનું જણાવ્યું છે; એનો ગર્ભિતાર્થ તો એ છે કે કોઈ પ્રાકૃતિક આપત્તિને કારણે દ્વારકા પાણીમાં ગરક થઈ ગઈ તેની સાથે એની ફરતે આવેલા ચાર કે પાંચ ગિરિઓ – ક્રીડાશૈલો પણ પાણીમાં ડૂબી ગયા.

પરંતુ આનાથી એમ ન કહી શકાય કે બેમાંની આ એક અસલ દ્વારકા આ એક સ્થળે હતી, કારણ કે ગિરિઓ સહિત પાણીમાં ડૂબી હોય તો કોડીનાર નજીક પણ ડૂબે અને આજની દ્વારકા નજીક પણ ડૂબે. આદિપર્વમાં અર્જુન પ્રભાસ ગયેલો તે સાંભળી કૃષ્ણ ત્યાં ગયા, અને ત્યાં વિહાર કર્યા પછી રૈવતકગિરિમાં આવી રહ્યા એમ કહ્યું છે.[29] જ્યારે વનપર્વમાં સૌરાષ્ટ્રમાં આવેલાં તીર્થોની વાત કરતાં ચમસોન્મજ્જન, પ્રભાસ, પિંડારક, ઉજ્જયંત પર્વત અને દ્વારકા એવો ક્રમ આપ્યો છે,[30] અને આ ક્રમની પૂર્વે પ્રભાસ, સરસ્વતીસાગરસંગમ, વરદાનક્ષેત્ર, દ્વારવતી, પિંડારક અને સિંધુ સાગરસંગમ એવો ક્રમ આપ્યો છે.[31] આ પાછલા ક્રમમાં પ્રભાસ – સરસ્વતીસાગરસંગમ અને દ્વારવતી વચ્ચે વરદાનક્ષેત્ર અપાયું છે. એ ક્યાં હતું એ સ્પષ્ટ નથી, છતાં સંભાવનામાત્ર છે કે ઉજ્જયંત આસપાસનું સ્કંદપુરાણમાંના પ્રભાસખંડમાંના વસ્ત્રાપક્ષ ક્ષેત્ર-મહાત્મ્યમાં બતાવવામાં આવેલું પવિત્ર વસ્ત્રાપથક્ષેત્ર છે. ત્યાંથી દ્વારવતી – પિંડારક – સિંધુસંગમ બરોબર આવી રહે છે. આગલા ક્રમમાં પિંડારક દ્વારકા પછી હોવું જોઈએ એને બદલે પ્રભાસ અને ઉજ્જયંત – ગિરનાર વચ્ચે છે. એ કારણે સ્કંદપુરાણને અનુસરી પ્રભાસથી પૂર્વે ચૌદ માઈલ ઉપર આવેલા પ્રાચીતીર્થને 'પિંડારક' ગણાવવાનો એક પ્રયત્ન છે.[32] યાદવો પિંડારક તીર્થમાં જલક્રીડા કરવા જતા.[33] જલક્રીડા કરી શકાય એટલું પાણી પ્રાચીની નદીમાં હોવાની શક્યતા લેશ પણ નથી, એને બદલે પ્રભાસ – સરસ્વતી – સમુદ્રસંગમ ઉપરના ત્રિવેણીના તીર્થને 'પિંડારક' કહીએ તો મેળ બેસે, પણ ત્રિવેણીતીર્થનું અદ્યાપિ 'પિંડારક' નામ નોંધાયું મળતું નથી, જ્યારે આજની દ્વારકાથી પૂર્વે સોએક માઈલ ઉપરનું કચ્છના અખાતના કાંઠા ઉપર આવેલું પિંડારક એ પ્રાચીન પિંડારક હોય એ વિષે શંકા કરવાનું રહેતું નથી. કચ્છના મોટા રણભાગમાં સિંધુનાં પાણી વહેતાં

હતાં તે નાના રણમાં આવી કચ્છના અખાતમાં આવતાં હોય તો સિંધુસાગરસંગમ પિંડારક નજીક આવી શકે, નહીં તો નારાયણસર – કોટેશ્વર પાસે.

આ રીતે વિચારવામાં આવે તો આજની દ્વારકાની પશ્ચિમે કૃષ્ણની દ્વારકા પોતાને ફરતે આવેલા ક્રીડા-શૈલો સહિત સમુદ્રમાં ડૂબી ગઈ એમ સ્વીકારવામાં બાધ ન રહે. આજની દ્વારકા કેટલી જૂની, આ વિષયમાં ડૉ. હ. ધી. સાંકળિયા અને ગુજરાત રાજ્ય પુરાતત્ત્વ-ખાતાના નિયામક શ્રી જયેન્દ્ર નાણાવટીના સંયુક્ત પ્રયત્ને ડેક્કન કૉલેજના બે અધ્યાપકોએ શ્રી દ્વારકાધીશના મંદિરની બહાર પશ્ચિમ બાજુએ એક મકાનની જમીનમાં ખોદકામ કરી આજની દ્વારકાની વસાહતનો તાગ મેળવવા પ્રયત્ન કર્યો છે.[૩૪] આ પહેલાં જ દ્વારકાના એક અનુભવી પુરાતત્ત્વ સંશોધક ડૉ. જયંતીલાલ ઠાકરે પણ દ્વારકાની આસપાસના પ્રદેશના ભૂમિ-તળનો ચોક્કસ પ્રકારનો અભ્યાસ કર્યો છે.[૩૫] ગયા ડિસેમ્બરની ૩૧મી અને નવા વર્ષના જાન્યુઆરીની ૧લી તારીખે આ લેખકને પણ ડૉ. ઠાકરની સહાયથી દ્વારકાના નિકટના પ્રદેશનો પ્રત્યક્ષ પરિચય મેળવવાનો યોગ મળ્યો. જે ઉત્ખનન થયું તેના અભ્યાસનો નિચોડ ડૉ. સાંકળિયાના શબ્દોમાં કહું તો : "

"The foundation of the first Dwarka might be placed at a period, just *before or around* the beginning of the Christian era, but not much earlier." (Excavation at Dwarka—Poona: 1966: Dwaraka in Literature and Archaelogy: પૃ. ૧૩ અને "From our observation of the various places in and around Dwaraka as also from the evidence of excavation one can definitely say that this is the Dwarka mentioned in the Musala Parva of *Mhb*., the Dwaraka-mahatmya of Skandapurana, other Puranas and Ghata-Jataka."

(એજન પૃ. ૧૭).

ઘટ-જાતકનો હવાલો આપી ડૉ. બિમલચરણ લૉએ સ્પષ્ટ રીતે બતાવ્યું છે કે દ્વારકાની એક બાજુએ ગિરિ હતો અને બીજી બાજુએ સમુદ્ર. ઉત્ખનન દ્વારા ૨૦ ફૂટ જેટલે નીચે જતાં ઈ. સ. પૂર્વે સોએક વર્ષ આસપાસની પહેલી દ્વારકાના પાયા મળ્યા, અને એ દટાયે એના ઉપર બીજી, અને એ દટાયે એના ઉપર ત્રીજી એમ ઈ. સ.ની ૫મી–૭મી સદીમાં દ્વારકા સિદ્ધ થયેલી. સ્કંદપુરાણમાં જે દ્વારકા અને આસપાસનાં તીર્થોનું સૂચક પ્રકારનું વર્ણન મળે છે;[૩૬] તે આ ત્રીજી વસાહતનું છે. એમાંનાં તીર્થો આજ સુધી – મોટા ભાગનાં – સચવાઈ રહેલાં જોવા મળે છે. આમાં રૈવતકગિરિનો સંબંધ સર્વથા જોવા મળતો નથી, જ્યારે મહા-ભારત અને હરિવંશમાં ઘટજાતકની જેમ, રૈવતકગિરિ અને સમુદ્ર બંનેનો સંબંધ છે. હરિવંશ પ્રમાણે રૈવતક-ગિરિનું સ્થાન દ્વારકાની પૂર્વ દિશાએ છે અને આદિપર્વમાં રૈવતક ઉપર જઈ આવી સુભદ્રા દ્વારકામાં પ્રવેશ કરવા જાય છે, ત્યારે ગિરિને જમણી બાજુ રાખીને જાય છે એટલે દ્વારકાની નજીકમાં પ્રવેશદ્વારના રાજ-માર્ગની જમણી બાજુએ[૩૭] – અર્થાત્ સમુદ્ર ઉપરની દ્વારકાના પૂર્વ ભાગમાં વિસ્તારવાળો કોઈ મોટો પહાડ નહીં, પણ 'ગિરિ' – નાનો ડુંગરો – છોકરાઓ પણ ચડી આનંદ કરી નીચે ઊતરી આવે તેવો, ક્રીડાશૈલ સમજાય છે. આજે આવો કોઈ ડુંગર કે ટેકરી દ્વારકાની નજીકમાં પૂર્વ બાજુએ છે? 'જ્ઞાતાધર્મકથા'માં રૈવતકને ઈશાન ખૂણા તરફ કહ્યો છે[૩૮] તેવો, 'રૈવતક'નો ખ્યાલ આપી શકે તેવો, એક ટેકરો, સિમેન્ટના કારખાનાથી શરૂ થઈ આગળ ઈશાનમાં વધતો, જોવા મળે છે, પણ એ હરિવંશમાં કહ્યા મુજબનો શુદ્ધ પૂર્વ દિશાનો જ ન કહેવાય. સ્થળ ઉપર તપાસ કરતાં એક વસ્તુ સ્પષ્ટ રીતે જોવા મળે છે કે દીવાદાંડીવાળો – જગત પોઈન્ટ-વાળો ખડક આજની દ્વારકાની પશ્ચિમે છે; દ્વારકાવાળી જમીન ૪૦–૫૦ ફૂટ ઊંચે ચડી આવેલી – પેલા ખોદકામના પરિણામે જોઈ શકાયેલી – છે; એના પછી નીચાણનો એક બાજુ ગોમતીનો વિસ્તારવાળો પ્રદેશ શુદ્ધપૂર્વમાં, રુકમિણીના દેરાવાળો ઉત્તર બાજુએ નીચાણવાળો પ્રદેશ, અને એ બંને સાંધતો – દ્વારકાના જ પુરાણની જેમ રેતીથી પુરાયેલો પ્રદેશ. આનો જો બરોબર ધીરજપૂર્વક વિચાર કરવામાં આવે તો, ડૉ. સાંક-ળિયા કહે છે તેમ આજની દ્વારકાના જ સ્થળે, નહીં, ત્યાં તો ખાડીનો પ્રદેશ – ઉત્તરની ખાડી અને

ગોમતીના નીચાણવાળા ભાગને સાંધતો પકડી શકાય એમ છે; તો દીવાદાંડીવાળો જગત-પોઈન્ટવાળો ખડક જ 'રૈવતક' કેમ ન હોય? એની પશ્ચિમે દ્વારકા ત્રણ કે ચાર ક્રીડાશૈલો સાથે સમુદ્રમાં ગઈ. પાછળથી ખાડીમાં પુરાણ થતાં ત્યાં ઈ.સ.ના આરંભની પૂર્વે બહુ તો બેચાર સદીમાં વસતી ચાલી, ફરી રેતીમાં દટાઈ, ફરી આકાર પામી, ફરી રેતીમાં દટાઈ, ફરી આકાર પામી તે સ્કંદપુરાણવાળી. મહાભારતની દ્વારકા અને હરિવંશની દ્વારકા પ્રાચીન અનુશ્રુતિઓના બળ ઉપર વર્ણિત થયેલી છે; વિષ્ણુપુરાણ અને ભાગવતની દ્વારકા નવી દ્વારકામાં ભગવદાલય સિદ્ધ થયા પછીની નવી ડૂબેલી દ્વારકા, અને સ્કંદપુરાણમાં આજની પરમતીર્થ-મયી દ્વારકા.

હરિવંશમાં બાર યોજનમાં સમુદ્રે જમીન કાઢી આપી તેમાં દ્વારકા વસાવ્યાની અનુશ્રુતિ નોંધાઈ છે.[૩૯] ઓખા પોઈંટ સુધીનો ઓખામંડળનો સમગ્ર પ્રદેશ – કચ્છના અખાતમાં ઊંડે ભૂશિરરૂપે – વચ્ચે વચ્ચે નીચાણ-વાળી ખાડીવાળો – કોઈ યુગનો ઊપસી આવેલો પ્રદેશ છે. જેમાં કોઈ ધરતીકંપના ઉલ્કાપાતને પરિણામે અસલ દ્વારકા પોતાના મોટા ભાગના ક્રીડાશૈલો સાથે પાણીમાં ડૂબી, ઈ.સ.ના આરંભનાં થોડાં વર્ષો પૂર્વે નજીકના નવા ખુલ્લા સ્થાને ફરી વસી તેની ઉપર પણ બે વાર રેતીનું આક્રમણ થયું. મહાભારત અને હરિવંશની જૂની અનુશ્રુતિઓ, આસપાસના પ્રદેશનું સૂક્ષ્મ નિરીક્ષણ અને ઉત્ખનન એ ત્રણેના સમન્વય પછી જ કોઈ એક અભિપ્રાય ઉપર આવતાં જે ફલિત થાય તે સંભવ છે કે સત્યની નજીક હોય. બાકી ઈ. સ. પૂર્વે ૩૦૦૦ કે ૧૫૦૦ના ઇતિહાસને માટે પ્રત્યક્ષ પુરાવાઓની આશા સિદ્ધ થવાની કોઈ શક્યતા નથી.

પાદટીપો

૧. निर्याते तु जने तस्मिन्सागरो मकरालयः।
द्वारकां रत्नसंपूर्णां जलेनाप्लावयत्तदा ॥४०॥
तदद्भुतमभिप्रेक्ष्य द्वारकावासिनो जनाः।
तूर्णात्तूर्णतरं जग्मुरहौ दैवमिति ब्रुवन् ॥४१॥
મૌસલ : અ. ૮મો

૨. ઋગ્વેદ – ખિલસૂક્તોમાં – ૧૯મું :
यत्र गंगा च यमुना यत्र प्राची सरस्वती।
यत्र सोमेश्वरी देवस्तत्र मामतं कृधि . . . ॥५॥

૩. સિદ્ધાંત કૌમુદીના પરિશિષ્ટમાં 'ગણપાઠ' અ. ૪–૧–૯૯; ૪–૨–૮૦; ૯૭, ૧૧૦, ૧૨૭, ૧૩૩; ૪–૩–૩૧; ૮–૪–૩૯ વગેરે

૪. अवन्तयोऽङ्गमगधाः सुराष्ट्रा दक्षिणापथाः।
उपावृत्तिसिन्धुसौवीरा एते संकीर्णयोनयः ॥१४॥
બૌધાયન ધર્મસૂત્ર – ખંડ ૩, સૂ. ૧

૫. सिन्धुसौवीरान् सौराष्ट्रेयांश्च पार्थिवान् ॥
રામાયણ – બાલકાંડ અ. ૧૩–૨૭
सौराष्ट्रान् सह वाल्हीकान् भद्राभीरांस्तथैव च ॥
રામાયણ કિષ્કિંધાકાંડ અ. ૪૨–૬

૬. इति संचिन्त्य सर्वे स्म प्रतीचीं दिशमाश्रिताः।
कुशस्थलीं पुरीं रम्यां रैवतेनोपशोभिताम् ॥४९॥
पुनर्निवेशनं तस्यां कृतवन्तो वयं नृप . . . ॥५०॥
મહા. સભા. અ. ૧૩

७. प्राग्ज्योतिषपुरं यातानस्माञ्ज्ञात्वा नृशंसकृत्।
अदहद् द्वारकामेषः स्वस्रीयः सन्नराधिपः ।।७।।
क्रीडतो भोजराजन्यानेष रैवतके गिरौ।
हत्वा बद्ध्वा च तान्सर्वानुपायात्स्वपुरं पुरा ।।८।।

મહા. સભા. અ. ૪૨

૮. प्राग्ज्योतिषं नाम बभूव दुर्गं पुरं घोरमसुराणामसह्यम्।
महाबलो नरकस्तत्र भौमो . . . .।।७४।।
निर्मोचने षट्सहस्राणि हत्वा संछिद्यं पाशान्सहसा क्षुरान्तान्।
मुरं हत्वा विनिहत्यौघराक्षसं निर्मोचनं चापि जगाम वीरः ।।७७।।
तत्रैव तेनास्य बभूवः युद्धं महाबलेनातिबलस्य विष्णोः।
शेते स कृष्णेन हतः परासुर्वातेनेव मथितः कर्णिकारः ।।७८।।

મહા. ઉદ્યોગ અ. ૪૭

૯. एवं वरमहं श्रुत्वा जगत्यास्तनयै तदा।
अमोघमस्त्रमददं वैष्णवं तदहं पुरा ।।२९।।
स चाप्यासीद् दुराधर्षो नरकः शत्रुतापनः ।।३२।।
तस्मात्प्राग्ज्योतिषं प्राप्तं तदस्त्रं पार्थं मामकम् ।।३३।।
× × ×
एवमुक्तस्ततः पार्थः केशवेन महात्मना . . . ।।३६।।
विभेद हृदयं राज्ञौ भगदत्तस्य पाण्डवः ।।४०।।

મહા. દ્રોણપર્વ અ. ૨૮

૧૦. प्राग्ज्योतिषमथाभ्येत्य व्यचरत्स हयोत्तमः।
भगदत्तात्मजस्तत्र निर्ययौ रणकर्कशः ।।१।।
तस्मिन्निपतिते नागे वज्रदत्तस्य पाण्डवः।
तं न भेतव्यमित्याह ततो भूमिगतं नृपम् ।।२०।।

મહા. આશ્વમેધિકપર્વ અ. ૭૪ અને ૭૫

૧૧. જુઓ ઉપરની ૮મી પાદટીપ. વળી સુખી દ્વારકાને અનેક દાનવો હેરાન કરતા હતા, તેમાં નરકાસુર પણ એક હતો.
विघ्नं चास्याकरोत्तत्र नरको नाम दानवः . . . ।।५।।

હરિવંશ – વિષ્ણુપર્વ અ. ૬૩

૧૨. तासां पुरवरं भौमोऽकारयन्मणिपर्वतम्।
अलकायामदीनात्मा मुरोः स्वविषयं प्रति ।।१४।।

હરિવંશ – વિષ્ણુપર્વ અ. ૬૩

"મત્સ્યપુરાણ હરિવંશ અને રામાયણ – કિષ્કિંધાકાંડમાં પણ 'પ્રાગ્જ્યોતિષપુર' અને એના રાજા તરીકે નરકનો સંબંધ બતાવેલો છે; જેવો કે
प्राग्ज्योतिषपुरं चापि जातरूपमयं शुभम्।
यस्मिन्वसति दुष्टात्मा नरको नाम दानवः।।

(અધ્યાય ૧૬૩, શ્લોક ૮૦, ૮૧)

હરિવંશમાં ચાપિને સ્થાન ચૈવ છે (૩–૪૬–૬૫) અને હિરણ્યકશિપુના પરાક્રમના વિષયમાં સૂચિત છે. કિષ્કિંધાકાંડમાં પૂર્વાર્ધનો પાઠ तत्र प्राग्ज्योतिषं नाम जातरुपमयं पुरम् છે. (કિ. ૪૧–૨૫), પરંતુ અહીં

પશ્ચિમ દિશામાં સુરાષ્ટ્ર બાહ્લીક શૂરાભીર એ દેશો ગણાવતાં ચોસઠ યોજનના વિસ્તારવાળો વરાહ પર્વત અગાધ વરુણાલયમાં અર્થાત્, નજીક કહ્યો છે, જ્યાં આ પ્રાગ્જ્યોતિષપુર છે એ પર્વતની તળેટીઓ અને ગુફાઓમાં સીતા સહિત રાવણને શોધવાની સુગ્રીવે સૂચના આપી હતી. 'વરાહ' પર્વત એ મને 'બરડો' જ લાગે છે. પ્રો. ડોલરરાય માંકડે ગોપના ડુંગર પાસે ઝીણાવાળી ગોપમાં પ્રાચીન મંદિર નજીકની જૂની વસાહતને ત્યાંના લોકો 'પ્રાગ્જ્યોતિષપુર' કહે છે એ જણાવ્યું છે. (રામા. કિષ્કિધા.; પૃ. ૪૬૧, અ. ૪૧ની નોંધો) આગળ સ્પષ્ટ થશે કે એ 'ધૂમલી – ભૂમલી'ને માટે વધુ યોગ્ય છે."

૧૩. મહા. વનપર્વ અ. ૧૫ થી ૨૩ :

> श्रुत्वा तं निहितं शाल्वस्तीव्ररोषसमन्वितः ।
> उपायाद् द्वारकां शून्यामिहस्थे मयि भारत ।।५।।

ક્ષઅ. ૧૫મો

> एवं निहत्य समरे शाल्वं सौभं निपात्य च ।
> आनर्तान्पुनरागम्य सुहृदां प्रीतिमावहन् ।।४०।।

અ. ૨૩મો

૧૪. જુઓ ઉપરની પાદટીપ ૮મી.

૧૫.
> सागरानिलसंवीतं सागराम्बुनिषेवितम् ।
> विषयं सिन्धुराजस्य शोभितं पुरलक्षणैः ।।२६।।
> तत्र रैवतको नाम पर्वतो नातिदूरतः ।।२७।।
> विहारभूमिस्तत्रैव तस्य राज्ञः सुनिर्मिता ।
> नाम्ना द्वारवती नाम स्वायत्ताष्टापदोपमा ।।३९।।

હરિવંશ – વિષ્ણુપર્વ અ. ૫૬

૧૬. જુઓ ઉપરની ૧૨મી પાદટીપ : 'મણિ' નામનો પર્વત.
હરિવંશ – વિષ્ણુપર્વ અ. ૬૪માં શ્લો. ૨૦, ૨૧ અને તે પછી કૃષ્ણે એ પર્વત ઉપર જઈ ૧૬૦૦૦ રાજકન્યાઓને છોડાવી હતી.

૧૭.
> हर्यश्वश्च महातेजा दिव्ये गिरिवरोत्तमे ।
> निवेशयामास पुरं वासार्थममरोपमः ।।३८।।
> आनर्तं नाम तद् राष्ट्रं सुराष्ट्रं गोधनायुतम् ।
> अचिरेणैव कालेन समृद्धं प्रत्यपद्यत ।।३९।।

હરિવંશ – વિષ્ણુપર્વ અ. ૩૭

આ પુરનું નામ 'ગિરિપુર' આ પહેલાં.

> अत्र ते वसतस्तात दुर्गं गिरिपुरं महत् ।
> भविता पार्थिवावासः सुराष्ट्रविषयो महान् ।।३०।।

૧૮. પાણિનિ : અષ્ટાધ્યાયી વ્યાકરણનો ગણપાઠ ૮–૪–૩૯

૧૯.
> पुरं प्राग्ज्योतिषं गत्वा पुनस्तेन महात्मना ।।८।।
> समुद्रमध्ये दुष्टात्मा नरको दानवो हतः . . . ।।९।।

હરિવંશ – વિષ્ણુપર્વ અ. ૧૧૫

૨૦. આ માત્ર સંભાવના કરવામાં આવી છે. પ્રો. ડોલરરાય માંકડે 'ભૂમલી – ધૂમલી' નામના મૂળમાં નહપાન અને ચાષ્ટનના પિતા તરીકે સ્વીકારવામાં આવેલા भूमक — हसामोतिकને કહ્યો છે. Puranic Chronology પૃ. ૧૮૩. ઉત્કીર્ણ લેખોમાં हसामोतिक એવી પણ જોડણી મળતી હોઈ भूमक –

ઘૂમક બેઉ શબ્દો પ્રચારમાં સંભવિત માની એમણે ત્યાં ભૂમલી – ઘૂમલી નો વિકલ્પ માન્યો છે. સૌરાષ્ટ્રના પશ્ચિમ ભાગે બરડા પહાડની તળેટીમાં ભૂમકે આવી નગરી વસાવ્યાનો સંભવ ઇતિહાસમાંથી હજી સુધી પકડાયો નથી.

૨૧. જુઓ ઉપર પાદટીપ ૧ અને ૬.

૨૨. ગુજરાતના ઐતિ. ઉત્કીર્ણ લેખો – ગિ. વ. આચાર્ય, ગ્રંથ : ૧ ક્ષત્રપ વંશના લેખો, લેખ ૧૫ – શ્લોક ૧૬ :

इमाश्च या रैवतकाद्विनिर्गताः पद्माशिनीयं सिकता।
विलासिनी . . . महोदधेरूर्जयता प्रियेप्सुना॥

૨૩. नामभिः श्रीरैवतकोज्जयन्ताद्यैः प्रथामितम्।
श्रीनेमिपावितं स्तौमि गिरिनारं गिरीश्वरम् ॥१॥

વિવિધતીર્થ કલ્પ – ૧

૨૪. આ ભિન્ન ભિન્ન મતો તે તે સ્થાન દ્વારકાનું સ્વીકારતાં ઊભો થયેલા છે. બરડાને રૈવતક માનનારા વિદ્વાનો તે પાર્જિટર, પુસળકર, હરિલાલ માંકડ અને ડૉ. જયંતીલાલ ઠાકર છે. જુઓ ડૉ. ઠાકરનું 'દ્વારકા' – બીજી આવૃત્તિ : પૃ. ૨૫.

૨૫. सुभद्रा त्वथ शैलेन्द्रमभ्यर्च्य सह रैवतम्।
दैवतानि च सर्वाणि ब्राह्मणान्स्वस्ति वाच्य च ॥६॥
प्रदक्षिणं गिरिं कृत्वा प्रययौ द्वारकां प्रति . . . ॥७॥

મહા. આદિપર્વ અ. ૨૧૨

૨૬. જુઓ ઉપર પાદટીપ ૭મી.

૨૭. द्वारकां च समासाद्य वारिदुर्गां जनार्दनः . . . ॥५॥

હરિવંશ – વિષ્ણુપર્વ અ. ૫૭

આ પહેલાં પણ :

सर्वतोदधिमध्यस्थामभेद्यां त्रिदशैरपि ॥३॥

હરિવંશ – વિષ્ણુપર્વ અ. ૫૫

૨૮. अतीव हि पुरी रम्या द्वारका वासवक्षयात्।
महार्णवपरिक्षिप्ता पञ्च-पर्वत-शोभिता ॥२२॥

હરિવંશ – વિષ્ણુપર્વ અ. ૬૩

આ પછી અ. ૯૮માં પૂર્વે રૈવતક દક્ષિણે પંચવર્ણ, પશ્ચિમે ક્ષય અને ઉત્તરે વેણુમાન પર્વતો કહ્યા છે. જુઓ શ્લોક ૧૪–૧૫–૧૬.

૨૯. तौ विहृत्य यथाकामं प्रभासे कृष्णपाण्डवौ।
महीधरं रैवतकं वासायाभि जग्मतुः ॥८॥

મહા. આદિપર્વ અ. ૨૧૦

૩૦. सुराष्ट्रेष्वपि वक्ष्यामि पुण्यान्यायतनानि च।
आश्रमान्सरितः शैलान्सरांसि च नराधिप ॥१६॥
चमसोन्मज्जनं विप्रास्तत्रापि कथयन्त्युत।
प्रभासं चोदधौ तीर्थं त्रिदशानां युधिष्ठिर ॥१७॥

तत्र पिण्डारकं नाम तापसाचरितं शुभम् ।
उज्जयन्तश्च शिखरी क्षिप्रं सिद्धिकरो महान् ॥१८॥
× × ×
पुण्या द्वारवती तत्र यत्रास्ते मधुसूदनः . . . ॥२१॥

મહા. વનપર્વ અ. ૮૬

૩૧. ततो गच्छेत धर्मज्ञ प्रभासं लोकविश्रुतम् . . . ॥७७॥
ततो गत्वा सरस्वत्याः सागरस्य संगमे . . . ॥७९॥
वरदानं ततो गच्छेत्तीर्थं भरसत्तमः . . . ॥८१॥
ततो द्वारवतीं गच्छेन्नियतो नियताशनः ।
पिण्डारके नरः स्नात्वा लभेद् बहु सुवर्णकम् ॥८२॥
सागरस्य च सिन्धोश्च संगमं प्राप्य . . . ॥८५॥

મહા. વનપર્વ અ. ૮૦

૩૨. ડૉ. હરિપ્રસાદ ગં. શાસ્ત્રી : 'દ્વારકા નજીક રૈવતકગિરિ' – ચૂનીલાલ ગાંધી વિદ્યાભવન – સામયિક, ૧૯૬૩ – ઑગસ્ટ, પૃ. ૫૧

૩૩. द्वारवत्यां निवसतो विष्णोरतुलतेजसः ।
समुद्रयात्रा संप्राप्ता तीर्थे पिण्डारके नृप ॥४॥
જ્યાં ખેલનારાઓમાંના કેટલાક રૈવતક જઈને પાછા આવતા
केचिद् रैवतकं गत्वा पुनरायान्ति भारत . . . ॥५२॥

હરિવંશ – વિષ્ણુપર્વ અ. ૮૮

૩૪. Excavations at Dwarka - by Z. D. Ansari and M. S. Mate : Deccan College, Poona, 1966માં ડૉ. સાંકળિયાના પુરોવચનવાળો ગ્રંથ

૩૫. 'દ્વારકા' ઉપર એમના ગ્રંથની બે આવૃત્તિઓ થઈ ચૂકી છે. ખૂબ જ ચોકસાઈથી ડૉ. ઠાકરે નિર્ણયો તરફ આવવાનો પ્રયત્ન કર્યો છે. એમના પ્રયત્ને બેથી અઢી હજાર વર્ષ જૂની તો આજની દ્વારકાના સ્થળે વસાહત હોવાના સંશોધનને પણ બળ મળ્યું છે.

૩૬. શ્રી કલ્યાણરાય ન. જોષીનો દ્વારકા – શારદાપીઠ સંશોધન વિદ્યાલય તરફથી પ્રસિદ્ધ થતા 'પ્રદીપ' ષાણ્માસિકના વર્ષ ૧૯૬૯ના અંક ૧–૨માં છપાયેલો લેખ એ વિશે સપ્રમાણ માહિતી આપે છે. (પૃ. ૧–૧૦ અને ૪૯-૬૨, ગ્રંથ ૯).

૩૭. જુઓ ઉપરની ૨૫મી પાદટીપ.

૩૮. જ્ઞાતાધર્મકથામાં उत्तर-पुरच्छिमे (ઉત્તર-પૂર્વે) એમ સ્પષ્ટ નિર્દેશાયું છે. જુઓ અધ્યયન ૫માનો આરંભ.

૩૯. समुद्र दश च द्वे च योजनानि जलाशये ।
प्रतिसंह्रियतामात्मा यद्यस्ति मयि मान्यता ॥३६॥
अवकाशे त्वया दत्ते पुरीयं मामकं बलम् ।
पर्याप्त विषया रम्या समग्रं विसहिष्यति ॥३७॥
ततः कृष्णस्य वचनं श्रुत्वा नदनदीपतिः ।
स मारुतेन योगेन उत्ससर्ज जलाशयम् ॥३८॥

હરિવંશ વિષ્ણુપર્વ અ. ૫૮

☆ ☆ ☆ ભૂતકાળની ભીતરમાં

લેખક : **ડૉ. હરિપ્રસાદ શાસ્ત્રી,** અધ્યક્ષ, ભો. જે. વિદ્યાભવન, અમદાવાદ

વર્તમાનની ઇમારત ભૂતકાળના પાયા પર મંડાયેલી છે. ભારતનો ભૂતકાળ ઘણો લાંબો અને સભર છે. એમાં ગુજરાત પણ તેવો ઇતિહાસ ધરાવે છે.

પ્રાગૈતિહાસિક માનવ-સંસ્કૃતિનાં પગરણ અહીં છેક પ્રાચીન પાષાણયુગથી થયાં હોવાનું માલૂમ પડે છે. પૂર્વપાષાણયુગના માનવે ઘડેલાં પાષાણ-ઓજાર તળગુજરાત ઉપરાંત હવે સૌરાષ્ટ્રમાં પણ મળ્યાં છે. મધ્ય પાષાણયુગનાં ઓજાર પણ આ બંને પ્રદેશોમાં પ્રાપ્ત થયાં છે. ઉત્તર પાષાણયુગનાં લઘુ-ઓજાર સમસ્ત ગુજરાતમાં ઠેકઠેકાણે મળ્યાં છે. ઉત્તર ગુજરાતમાં તો એ માનવના પોતાના દેહાવશેષ પણ સાંપડ્યા છે.

પાષાણયુગ પછી ધાતુયુગ આવ્યો. હડપ્પીય કાલની તામ્રસંસ્કૃતિના અવશેષ રંગપુર (જિ. સુરેન્દ્રનગર), લોથલ (જિ. અમદાવાદ), સોમનાથ (જિ. જૂનાગઢ), લાખાબાવળ અને આમરા (જિ. જામનગર), રોઝડી જે હવે શ્રીનાથગઢ તરીકે ઓળખાય છે (જિ. રાજકોટ), મહેગામ અને તેલોદ (જિ. ભરૂચ), હસનપુર (જિ. સુરત), દેસલપુર (જિ. કચ્છ) વગેરે અનેક સ્થળોએ હાથ લાગ્યા છે. એ પરથી સિંધુપ્રદેશની સુવિકસિત નગરસંસ્કૃતિ અર્થાત્ સભ્યતા આ પ્રદેશમાં પણ બધે પ્રસરી હોવાની ખાતરી થાય છે. નગર-આયોજન, વાસ્તુકલા, લેખનકળા તેમ જ અનેકવિધ હુન્નરકલાઓમાં અહીં ચારેક હજાર વર્ષ પહેલાં કેવી પ્રગતિ સધાઈ હતી તે જાણવામાં આવતાં, ગુજરાતને હવે ભારતની આદ્યઐતિહાસિક સંસ્કૃતિઓના નકશામાં અગ્રિમ સ્થાન પ્રાપ્ત થયું છે.

પૌરાણિક અનુશ્રુતિઓમાં સચવાયેલા આદ્ય-ઇતિહાસમાં સુરાષ્ટ્રના શાર્યાતો અને યાદવો તેમ જ ભૃગુ-ક્ષેત્રના ભૃગુઓનો ઇતિહાસ ઉપલબ્ધ છે. લાંબા સમુદ્રતટનો લાભ ધરાવતા આ પ્રદેશમાં વહાણવટાનું કૌશલ ખીલે એ સ્વાભાવિક છે. લંકામાં સિંહલ સંસ્કૃતિ સ્થાપનાર રાજપુત્ર વિજય અને એના સાથીદારો પૂર્વ ભારતના કે પશ્ચિમ ભારતના હતા એ ઇતિહાસનો એક વિવાદગ્રસ્ત પ્રશ્ન છે. પ્રાયઃ વિજયની માતા વંગદેશ (બંગાળ)ની હતી અને એનો પિતા સુરાષ્ટ્રનો હતો. એ અનુસાર એનું મૂળ વતન સિંહપુર સૌરાષ્ટ્રનું સિહોર હોવા સંભવે છે.

ગુજરાતના પ્રમાણિત ઇતિહાસનાં પગરણ મૌર્યકાલથી થાય છે. ચંદ્રગુપ્ત મૌર્ય અને અશોક મૌર્યના રાજ્યપાલ ગિરિનગર (જૂનાગઢ)માં રહી વહીવટ કરતા. દેવોના પ્રિય પ્રિયદર્શી રાજા અશોકના ચૌદ ધર્મલેખોની એક પ્રત ગિરનાર પાસેના એક શૈલ પર કોતરાઈ છે. ગિરિનગરનું સુદર્શન તળાવ એ ગુજરાતનો સહુથી પ્રાચીન જ્ઞાત બંધ છે.

ભારતીય-ગ્રીક રાજા મીનન્દ્ર અને અપલદત્તના ચાંદીના સિક્કા સૌરાષ્ટ્ર અને દક્ષિણ ગુજરાતમાં મળે છે. રાજાના મુખની છાપ અને તેના નામનું લખાણ ધરાવતા સિક્કાઓનાં પગરણ અહીં ત્યારથી થયાં. એ ઈ.પૂ. પહેલી સદીનો સમય હતો. આગળ જતાં જે વિક્રમ સંવત તરીકે ઓળખાયો તે પ્રાચીન ભારતીય સંવત ત્યારે શરૂ થયો હતો (ઈ.પૂ. ૫૭). એ પછી ૧૩૫ વર્ષે (ઈ.સ. ૭૮) બીજો સંવત શરૂ થયો, જેને શક રાજાઓએ પશ્ચિમ ભારતમાં પ્રચલિત કર્યો. આગળ જતાં એ શક સંવત તરીકે ઓળખાયો. એ શક રાજાઓ હતા, પશ્ચિમ ક્ષત્રપ રાજાઓ. તેઓએ અહીં લગભગ ત્રણસો વર્ષ રાજ્ય કર્યું. તેઓ ગુજરાત, રાજસ્થાન અને માળવા પર રાજ્ય કરતા. સૌરાષ્ટ્ર ક્ષત્રપ રાજ્યનો મહત્ત્વનો પ્રદેશ હતો. અહીં આ રાજાઓના સિક્કા સેંકડોની સંખ્યામાં મળ્યા છે.

આ કાલ દરમ્યાન અને એ પછીના કાળમાં અહીં અનેક ધર્મસ્થાન બંધાયાં. બોરિયા અને ઈંટવા (જૂનાગઢ પાસે)માં તેમ જ દેવની મોરી (શામળાજી પાસે)માં ઈંટેરી બૌદ્ધ સ્તૂપ તથા વિહાર બંધાયાં.

જૂનાગઢ, તળાજા, સાણા, ઢાંક, ઝિંઝુરીઝર, ખંભાલીડા વગેરેના ડુંગરોમાં અનેક ચૈત્ય તથા વિહાર (મઠ) કંડારાયાં. વલ્લભીમાં જૈન આગમ-ગ્રંથ લેખનારૂઢ થયા. રોમન સામ્રાજ્ય સાથે વેપાર ખીલ્યો.

ચંદ્રગુપ્ત વિક્રમાદિત્યના સમયમાં અહીં ફરીથી મગધ સામ્રાજ્યનું શાસન પ્રવર્ત્યું. કુમારગુપ્ત મહેન્દ્રાદિત્યના ચાંદીના સેંકડો સિક્કા પ્રચલિત થયા. ચક્રપાલિતે ગિરિનગરમાં ચક્રધર વિષ્ણુનું ઉત્તુંગ મંદિર બંધાવ્યું.

ગુપ્ત સામ્રાજ્યની પડતી થતાં મૈત્રકકુલના સેનાપતિ ભટાર્કે (વલભીમાં) રાજસત્તા સ્થાપી. આ મૈત્રક વંશની સત્તા લગભગ ત્રણસો વર્ષ પ્રવર્તી. શિલાદિત્ય ધર્માદિત્યે પશ્ચિમ માળવા સુધી સત્તા પ્રસારી. ધ્રુવસેન બાલાદિત્ય ઉત્તરાપથના ચક્રવર્તી હર્ષદેવના જમાઈ તરીકે પસંદગી પામ્યો. તેનો પુત્ર ધરસેન પશ્ચિમ ભારતનો ચક્રવર્તી થયો. ઈ.સ. ૭૮૮માં સિંધના અરબોએ આ રાજ્યનો નાશ કર્યો.

આ કાલ દરમિયાન છેવટમાં સિંધમાં અરબ હકૂમત સ્થપાઈ ને ત્યાંના એક રાજવંશે સૌરાષ્ટ્રમાં આશ્રય લીધો. એ વંશ 'સૈન્ધવ' (અર્થાત સિંધુદેશનો) તરીકે ઓળખાતો ને જયદ્રથમાંથી ઉત્પન્ન થયેલો મનાતો. જયદ્રથ એટલે પાંડવોના સમયનો સિંધુદેશનો રાજા. આ વંશના રાજાઓ પશ્ચિમ સુરાષ્ટ્ર પર સત્તા ધરાવતા, પશ્ચિમ સમુદ્ર પર આધિપત્ય ધરવતા ને બરડામાં આવેલી ધૂમલીમાં રહી રાજ્ય કરતા. તેમનાં તામ્રપત્ર ઈ.સ. ૯૧૫ સુધીનાં મળ્યાં છે. એ પછી ઈ.સ. ૯૮૯માં ત્યાં બાષ્કલ નામે રાજા રાજ્ય કરતો હતો. એના વંશનું નામ જણાવ્યું નથી. એ સમયે એ પ્રદેશ 'જ્યેષ્ઠુક દેશ' તરીકે ઓળખાતો. આગળ જતાં જેઠવા વંશના રાણાઓ પણ ધૂમલીમાં રાજ્ય કરતા. સૈંધવો ઉર્ફે જયદ્રથો, બાષ્કલ અને જેઠવાઓ એક હોવા સંભવે છે. તો 'જેઠવા' શબ્દ જયદ્રથનો પર્યાય હોઈ શકે. બાષ્કલના લેખમાં 'પૌર-વેલાકુલ' તરીકે પોરબંદરનો ઉલ્લેખ પણ આવે છે.

અનુ-મૈત્રક કાલ દરમ્યાન દક્ષિણ સૌરાષ્ટ્રમાં ચાલુક્ય કુલની સત્તા પ્રવર્તતી, જ્યારે વઢવાણની આસપાસના પ્રદેશમાં ચાપ વંશની સત્તા હતી. ઉત્તર ગુજરાતમાં ત્યારે વનરાજ ચાવડાના વંશનું રાજ્ય ચાલતું ને મધ્ય તથા દક્ષિણ ગુજરાતમાં રાષ્ટ્રકૂટોની સત્તા પ્રવર્તતી.

વિ. સં. ૯૯૮ (ઈ. સ. ૯૪૨)માં ઉત્તર ગુજરાતના અણહિલવાડ પાટણમાં ચાવડા વંશની જગ્યાએ સોલંકી વંશની સત્તા સ્થપાઈ ને ધીમે ધીમે એ દક્ષિણ ગુજરાત સુધી પ્રસરી. સૌરાષ્ટ્ર અને કચ્છ પર પણ સોલંકી રાજ્યની આણ પ્રવર્તતી. મૂળરાજ સોલંકીના વંશની સત્તા વિ. સં. ૧૩૦૦ (ઈ. સ. ૧૨૪૪) સુધી અર્થાત્ લગભગ ત્રણસો વર્ષ ટકી. ગુજરાતના રાજકીય તથા સાંસ્કૃતિક ઈતિહાસનો એ સુવર્ણકાલ હતો. એ દરમ્યાન સોલંકી વંશનું શાસન કે આધિપત્ય હાલના ગુજરાતની બહાર આવેલા પાડોશી પ્રદેશો સુધી પ્રવર્તેલું ને ગુજરાતમાં આર્થિક સંપત્તિ, રાજ્યતંત્ર, વેપાર ઉદ્યોગ, ધર્મ, વિદ્યા, સાહિત્ય, શિક્ષણ, સ્થાપત્ય, શિલ્પકલા ઈત્યાદિ અનેક બાબતોમાં જાહોજલાલી વધતી ગઈ. વિ. સં. ૧૩૦૦માં મૂળરાજના વંશનો અંત આવતાં, ત્યાં સોલંકી વંશની વાઘેલા શાખાનું રાજ્ય પ્રવર્ત્યું, જે વિ. સં. ૧૩૬૦ (ઈ. સ. ૧૩૦૪) સુધી ચાલ્યું. આખરે દિલ્હીની ખલજી સલ્તનતે ગુજરાતના આ મોટા હિંદુ વંશનો અંત આણ્યો ને પાટણમાં એ સલ્તનતની સૂબાગીરી સ્થપાઈ.

સોલંકી કાલ દરમ્યાન સૌરાષ્ટ્રમાં અનેક નવા રાજવંશ સત્તા ધરાવતા. તેમાં વંથળી – જૂનાગઢનો ચૂડાસમા-વંશ અગ્રિમ સ્થાન ધરાવે છે. તળાજા અને વળા (વલભી)ના પ્રદેશમાં વળાઓની સત્તા પ્રવર્તતી. એ મૈત્રકોના વંશજ હોય કે ન હોય, મૂળ વળાના વતની હતા એ ચોક્કસ છે. ઉત્તર પૂર્વ સૌરાષ્ટ્રમાં ઝાલા, પૂર્વ સૌરાષ્ટ્રમાં ગોહિલ, દરિયાકાંઠાના કેટલાક ભાગમાં ચાવડા, ઉત્તર પશ્ચિમ સૌરાષ્ટ્રમાં વાજા અને વાઢેલ, પોરબંદરની આસપાસના પ્રદેશમાં જેઠવા – એવી અનેક ગણનાપાત્ર રાજસત્તાઓ પ્રવર્તતી. આગળ જતાં મુસ્લિમ કાલમાં જામ, કાઠી વગેરે બીજી કેટલીક સત્તાઓ સ્થપાઈ. સોલંકી કાલની જેમ આ કાલમાં પણ અહીં ઉત્તર ગુજરાતનું આધિપત્ય પ્રવર્ત્યું. પંદરમી સદીમાં સોરઠમાં ચૂડાસમા વંશની સત્તા ગુજરાતની સલ્તનતે ઝૂંટવી લીધી. સોળમી સદીમાં દીવમાં ફિરંગી સત્તા સ્થપાઈ. અઢારમી સદીમાં જૂનાગઢમાં બાબી વંશની હકૂમત સ્થપાઈ. જામનગર અને ભાવનગર જેવાં નવા પાટનગર સ્થપાયાં. તળ ગુજરાતમાં મહારાષ્ટ્રના

પેશ્વાઓ અને ગાયકવાડોની સત્તા પ્રવર્તી; ભરૂચ, સુરત, ખંભાત, રાધનપુર વગેરે પરગણામાં નવાબી રાજ્ય સ્થપાયાં. પેશ્વા અને ગાયકવાડ વચ્ચેના ખટરાગનો લાભ લઈ ઓગણીસમી સદીમાં અંગ્રેજોની સત્તા સ્થપાઈ. બ્રિટિશ સત્તાનું સીધું શાસન મુંબઈ ઇલાકાના જિલ્લાઓ ઉપર પ્રવર્ત્યું ને સર્વ હિંદુ-મુસ્લિમ સંસ્થાનો પર તેનું આધિપત્ય રહ્યું. કેટલાક નવા ધર્મ–સંપ્રદાય સ્થપાયા; નવા હુન્નર ઉદ્યોગ ખીલ્યા. ગાંધીયુગની નવજાગૃતિ આવી. આખરે ૧૯૪૭માં દેશને આઝાદી મળી ને સંસ્થાનોનું વિલીનીકરણ થવા લાગ્યું. જૂનાગઢ રાજ્યમાં આરઝી હકૂમત સ્થપાઈ. સૌરાષ્ટ્રનું સંયુક્ત રાજ્ય રચાયું. ૧૯૫૬માં બૃહદ મુંબઈ રાજ્યમાં સૌરાષ્ટ્ર અને કચ્છનું વિલીનીકરણ થયું ને ૧૯૬૦માં ગુજરાતના અલગ રાજ્યની રચના થઈ. ગુજરાતીભાષી પ્રજાનો સમસ્ત પ્રદેશ ભારતસંઘના એક વહીવટી એકમ તરીકે સંકલિત થયો. વિદ્યાલયો અને યુનિવર્સિટીઓ, વેપાર અને ઉદ્યોગો, ભાષા અને સાહિત્ય, વિદ્યાઓ અને કલાઓ ઇત્યાદિ વિવિધ ક્ષેત્રમાં કેટલીક નોંધપાત્ર પ્રગતિ થતી જાય છે.

વર્તમાનને એની અનેક આશાઓ અને નિરાશાઓ તથા અનેક સિદ્ધિઓ અને ક્ષતિઓ રહેલી છે. ભૂતકાળની ભીતરમાં નજર કરતાં પાંચેક હજાર, એમાંય ખાસ કરીને છેલ્લાં બેએક હજાર, વર્ષની સારીનરસી ઘટનાઓનાં સંસ્મરણ તાજાં થાય છે. કુદરતે ધરતી અને સાગર દ્વારા જે કેટલીક સંપત્તિ અર્પી છે તેમજ પૂર્વજોએ એ ભૂમિકા ઉપર જે કેટલીક સાંસ્કૃતિક પરંપરાઓ સર્જી છે તે બંને પ્રકારના – ભૌતિક અને સાંસ્કૃતિક – વારસાનો લાભ લઈ તેના સંરક્ષણ તથા સંવર્ધન દ્વારા વધુ ને વધુ સિદ્ધિ પામતા રહીએ એ બાબતમાં દૂરના તેમ જ નજીકના ઇતિહાસના બોધપાઠ આપણા વર્તમાન તથા ભાવિને ઉજાળવામાં ઉપયોગી નીવડો એવી આશા રાખીએ.

THE POETRY OF THE FUTURE

The poetry of the future, if it fulfils in amplitute the promise, now only there in rich hint, will kindle these five lamps of our being, but raise them up more on high and light with them a broader country, many countries indeed now hidden from our view, will make them not any longer lamps in some limited temple of beauty, but suns in the heavens of our highest mind and illuminative of our widest as well as our inmost life. It will be a poetry of a new largest vision of himself and Nature and God and all things which is offering itself to man and of its possible realisation in a nobler and more divine manhood; and it will not sing of them only with the power of the imaginative intelligence, the exalted and ecstatic sense or the moved joy and passion of life, but will rise to look at them from an intenser light and embody them in a more revealing force of the word. It will be first and most a poetry of the intuitive reason, the intuitive senses, the intuitive delight-soul in us, getting from this enhanced source of inspiration a more sovereign poetic enthusiasm and ecstasy, and then, it may even be, rise towards a still greater power of revelation nearer to the direct vision and word of the Overmind from which all creative inspiration comes.

(From : *The Future Poetry*) —Shri Aurobindo

☆ ☆ ☆ આખું વિશ્વ આર્ય હતું

લેખક : **શ્રી. શંભુપ્રસાદ હરપ્રસાદ દેસાઈ,** આઇ. એ. એસ. (નિવૃત્ત), જૂનાગઢ,

આર્યો ભારતમાં જ વસતા કે ઉત્તરધ્રુવમાંથી આવ્યા તે પ્રશ્નની વર્ષોથી વિદ્વાનોમાં ચર્ચા થઈ રહી છે. જર્મનીના વિદ્વાનો આર્યોની મૂળ ભૂમિ જર્મની હોવાનું કહે છે; જર્મન સિવાયના યુરોપીય વિદ્વાનો, એશિયા માઈનોરને આર્યોનું આદિ નિવાસસ્થાન કહે છે. ઈરાનના વિદ્વાનો આર્યોનું આદિમ સ્થાન ઈરાનવેઝ હતું એમ કહે છે અને લોકમાન્ય ટિળક જ્યોતિષ, ખગોળ અને અન્ય વૈજ્ઞાનિક શાસ્ત્રોને આધારે તે ઉત્તરધ્રુવમાં હતું તેમ કહે છે. ગમે તેમ હોય પણ એ સત્ય છે કે આર્યો બહારથી ભારતમાં આવ્યા તે પહેલાં અન્યત્ર વસતા હતા અને એ સમયના ભારતની સીમાઓ આજે છે તેનાથી અધિકગણી દૂર દૂર સુધી પ્રસરેલી હતી.

આર્યોના આગમનકાળમાં, હિમપ્રપાતથી કે કોઈ અન્ય કુદરતી કારણે, આર્યોનાં વિભિન્ન દળોએ સ્થળાંતર કર્યું અને જે જે દેશમાં અને જે જે સ્થાનોમાં તેઓ વસ્યાં ત્યાં કાળે કરીને તેઓનાં ધર્મ, જાતિ, સમાજ, ભાષા, પહેરવેશ વગેરેમાં પરિવર્તન થઈ ગયું. ક્રિશ્ચયાનિટી અને ઇસ્લામના પ્રાદુર્ભાવ પૂર્વે જગતના જે જૂના ધર્મો હતા તે પૈકીના જ્યુડાઇઝમ અને જરથોસ્તી બે ધર્મો આજ અસ્તિત્વમાં છે અને તેમનાં ધર્મશાસ્ત્રો, તેની ભાવના, શબ્દો, ઉપાસનાના પ્રકાર ઇત્યાદિનો અભ્યાસ કરતાં સ્પષ્ટપણે પ્રતીત થાય છે કે આ જાતિઓ અને તેમના ધર્મોનો મૂળ સ્રોત વેદ છે અને આર્યોના સમૂહો જુદા પડયા પહેલાં તેઓનાં વિચારો, મંતવ્યો, માન્યતાઓ વગેરે એક હતાં. જુદા જુદા દેશોમાં જે જે જાતિઓ વસી તેમણે હવા, ઋતુ, જીવનનાં ધોરણ, રાજકારણ વગેરે તત્ત્વોને અનુલક્ષી તેમના પ્રત્યેક વ્યવહારમાં પરિવર્તન કરવાનું અનિવાર્ય બન્યું. બૌદ્ધ ધર્મ તો આજ પણ ભારતના સંપ્રદાયો પૈકીનો એક જ છે. પણ ઇસ્લામ અને ઈસાઈ ધર્મોમાં પણ વૈદિક ધર્મનાં મૂળ તત્ત્વો શુદ્ધ, અશુદ્ધ, પ્રગટ કે ગુપ્ત રીતે સંકળાયેલાં છે; તેનું કારણ એ છે કે, આ ધર્મોનો ઉદ્‌ગમ અને વિકાસ પૂર્વે અરબસ્તાન, વર્તમાન જૉર્ડન, સીરિયા, ઇજિપ્ત વગેરે દેશોમાં વૈદિક ધર્મનું અનુસરણ થતું. વર્ણાશ્રમ અને વેદોક્ત વિધિઓનું પાલન થતું; પરંતુ જેમ જેમ સમય વહન કરતો ગયો તેમ તેમ આ વિધિઓ, વિચારો અને બંધનો શિથિલ થતાં ગયાં અને વૈદિક ધર્મનું પતિત અને વિપરિત સ્વરૂપ સ્વીકૃત થઈ ગયું.

વિદ્વાનો સ્પષ્ટપણે માને છે કે, આજના એશિયાના દેશોનાં નામો પણ આર્ય નામો છે. અફઘાનિસ્તાનનું નામ અપગણસ્થાન, ઈરાનનું આર્યન, અરબસ્તાનનું નામ અર્વસ્થાન, જુડિયાનું નામ યદુસિયા છે. એટલું જ નહીં પણ આ દેશોમાં આવેલાં નગરો અને નદીઓનાં નામો પણ સંસ્કૃત છે. ઈરાનમાં હરહરવતી (સરસ્વતી), હરયુ (સરયૂ) નામની સરિતાઓ છે. મૉંગોલિયામાં, આલતાઈ (ઇલાવૃત્ત) ઈરાનની દક્ષિણે સિસ્તાન (શકસ્થાન) નામના પ્રદેશો છે. ઇસ્લામના પ્રાદુર્ભાવ પૂર્વે આ દેશોમાં બ્રાહ્મણો, વૈશ્યો અને ક્ષત્રિયો પણ વસતા. તેઓ વૈદિકશાસ્ત્રોનો અભ્યાસ પણ કરતા. રામાનુજ સંપ્રદાયના મહાન પ્રચારક યવનાચાર્યો અરબસ્તાન-ના બ્રાહ્મણ હતા. પલ્લીસ્થાન (પૅલેસ્ટાઇન)ના જ્યુ લોકોનાં નામો વેનયામિન (બિન્જામીન), ત્રિપુરા (સીપુરા), સુલોમન (સોલોમન), એસિરિયાના સુવરદત્ત (સોવરદાત), યશદત્ત (જશદાત), આર્તમાન્ય (આર્તામાન્યા) સુબંધુ (સુબંધી) વગેરે નામો ઉપરથી આ દેશોમાં આર્યકુળો વસતાં હતાં તેમ સ્પષ્ટ થાય છે. ઈશુની પૂર્વે ચૌદમી સદીમાં, મેસોપોટેમિયા (મીતાનિયા)ના એક રાજાનું નામ હરિ હતું અને બીજાનું નામ દશરથ હતું. આ રાજવંશના રાજા મુટ્ટીવુજા (મુષ્ટિભુજા) અને હિરીશિયા (હરિદેશ)ના રાજા સુબ્બીલુલિઉમા (સુબીલ અલિક

ઉમા) વચ્ચે થયેલા ઈ. સં. પૂર્વે ૧૪૦૦ વચ્ચે થયેલા સંધિપત્રમાં વરુણ, ઈંદ્ર, મિત્ર વગેરે દેવતાઓની પ્રાર્થના કરવામાં આવી છે.

ભારતની પૂર્વ-ઉત્તરે આવેલા તિબેટનું નામ ત્રિવિષ્ટપ હતું; તેમાં પીતવર્ણા ચંદ્રવંશીય આર્યો રહેતા. આ આર્યો પૂર્વે કુરુક્ષેત્રમાં વસતા, પણ વૈદિક કર્મોથી તેઓ દૂર જતાં તેમને પતિત ગણવામાં આવ્યા અને તેથી કિરાત શાખાના ક્ષત્રિયો સાથે તેઓ નેપાળમાં થઈ ત્રિવિષ્ટપમાં ગયા. ત્યાં અસુરોનો ઉપદ્રવ વધી જવાથી તેમણે દક્ષિણ તરફ સ્થળાંતર કર્યું અને અભેદ્ય વનો ભેદી બ્રહ્મદેશ વસાવી, ત્યાં અમરાવતી, મિથિલા, મંડલ વગેરે નગરો વસાવ્યાં. ત્યાંની નદીઓને પણ ઇરાવતી-આર્યવતી વગેરે નામો આપ્યાં અને ત્યાં વૈદિક ધર્મ અને સંસ્કૃતિનો પ્રચાર કર્યો, ચીનાઓનો મૂળ પુરુષ હ્યુ હતો. તે યદુનો પુત્ર હય હોવાનું ચીનના વિદ્વાનો માને છે, તે પ્રમાણે તાતારોનો મૂળ પુરુષ અય હતો. અય તે પુરુરવાનો પુત્ર હોવાનું સ્વીકારવામાં આવ્યું છે. જાપાનની પ્રજા ચીનમાંથી ગઈ તેમ માનવામાં આવે છે. પરંતુ ચીનાઓ ધર્મે અને કર્મે પતિત થતાં, તેમાંથી ઉચ્ચ વર્ણના સંસ્કારી બ્રાહ્મણો અને ક્ષત્રિયો જુદા પડી, અન્યત્ર વસ્યા તે જાપાનની પ્રજાના મૂળ પુરુષો હતા. તેમણે ત્યાંના આદિવાસી ઐનસ જાતિના લોકોને શૂદ્રની ગણનામાં ગણી સમ્મિલિત કર્યા. જાપાનનું નામ પણ યાપાન અર્થાત્, સ્વરક્ષણ માટે સ્થળાંતર કર્યું તે સ્થાન એવો થાય છે. (યા—જવું, ખસવું પાન—સંરક્ષણ) ત્યાં પણ બૌદ્ધ સાધુઓએ બૌદ્ધ ધર્મનો પ્રચાર ન કર્યો ત્યાં સુધી વૈદિક કર્મકાંડ ને વિધિઓ થતાં. ત્યાં હોમહવનને ધોમ કહેતા. તેના સાધુઓ, ભારતીય સંન્યાસીઓના વેશમાં રહેતા અને ઋષિઓ જેવા, ધર્મગુરુઓ પંચકેશ વધારતા અને કાષાય વસ્ત્ર પહેરતા.

દક્ષિણ એશિયામાં જાવા, સુમાત્રા, સિયામ, ઈન્ડોનેશિયા, મલયેશિયા વગેરે દેશો બહુકાળ પૂર્વે સમુદ્રથી છૂટા પડેલા ન હતા. તે દેશોની ભૂમિ એક જ હતી અને આ દેશોમાં પણ આર્ય સંસ્કૃતિ, ભાષા અને સભ્યતા પ્રચલિત હતાં. એક માન્યતા એવી છે કે અગત્સ્ય અને કણ્વ મુનિઓ ત્યાં ગયેલા અને તેમણે કરેલા ધર્મપ્રચારથી ત્યાંની આદિવાસી પ્રજા વૈદિક ધર્મમાં દીક્ષિત થઈ હતી. આજે પણ ત્યાં આંકોરવાટનાં અને અન્ય મંદિરો તેની સાક્ષી પૂરે છે. ત્યાંની પ્રજા આજે સંકર થઈ ગઈ છે, છતાં તેમનાં નામો, ગામનાં નામો અને ધર્મસ્થાનોનાં નામો સંસ્કૃત ભાષાનાં છે.

એ જ ઈતિહાસ આફ્રિકાનો છે. અશ્વપતિ કે અસવત યાદવના નામ ઉપરથી ઈજિપ્ત નામ પડયું અને ત્યાંનો અશ્વનબંધ પણ અશ્વમતિ સરિતાના નામ ઉપરથી તે નામે ઓળખાયો છે. ઈજિપ્તને મિસર કે મિશ્ર હમિ અને કમિત નામે પણ ઓળખવામાં આવ્યો છે. આ નામો પણ સંસ્કૃત નામો છે. મિશ્ર જાતિઓનો વસેલો દેશ તે મિશ્ર, હપિ તે અપિનું અપભ્રંશ છે, અને પાણીનો દેશ છે, માટે તે અપિ; અને કમિત તે કુમૃતિનું રૂપાંતર હોય તો, કાળી માટીનો દેશ તે કુમૃતિ કે કમિત. ઈજિપ્તમાં મૂળ વસતી જાતિ દાનવોની હતી. તે પછી ભારતીય સંસ્કૃતિનો ત્યાં આશરે આઠ હજાર વર્ષો પૂર્વે પ્રચાર થયો અને ત્યાં એક મિશ્ર સંસ્કૃતિ જન્મી, આફ્રિકાના અંતરના પ્રદેશોમાં ર્‍હોડેશિયામાં મશણા નામનું સ્થાન છે ત્યાં સોનાની ખાણો તથા મોટાં વનો છે. આ વનોમાં હાથીઓ સવિશેષ હતા. ઐતરેય બ્રાહ્મણમાં ભરત રાજાએ મષ્ણાર નામના દેશમાં મોટા દંતૂશળવાળા એકસો સાત હાથીઓ દાનમાં આપ્યાની નોંધ છે. રાજા ભરતનો અધિકાર, ર્‍હોડેશિયા સુધી હશે અને તેથી ત્યાંની સંસ્કૃતિ ભારતીય હશે તેમ નિ:શંક રીતે જણાય છે.

યુરોપની પ્રજાઓ આર્ય પ્રજા છે તેવી એક પ્રબળ માન્યતા છે; તે સામે યુરોપની પ્રજા આફ્રિકન તથા મોંગોલ પ્રજાનું મિશ્રણ છે એવી દલીલ પણ કરવામાં આવે છે. ગમેતેમ હોય પણ જર્મનો અને જર્મનોમાંથી નીકળેલી જાતિઓ આર્ય હોવાનો દાવો ધરાવે છે. હિટલર તો પોતાને આર્યહિટલર કહેવડાવતો અને તેના રાષ્ટ્રધ્વજમાં સ્વસ્તિકનું ચિહ્ન રાખેલું. જર્મન ભાષા તથા સંસ્કૃત ભાષાનું વ્યાકરણ એક જ છે અને તેમનાં

શરીરો અને અવયવો આર્ય જાતિનાં સ્ત્રીપુરુષો જેવાં છે. ઉત્તર યુરોપમાં ફિનલૅન્ડમાં અનેક ગામોનાં નામ સંસ્કૃત અમો છે. સ્વીડન શબ્દનું મૂળ પણ 'સ્વાધીન'માં છે અને ત્યાંની સંસ્કૃતિ આર્યસંસ્કૃતિ છે; છતાં દીર્ઘકાળથી થતી આવતી ધાર્મિક, રાજદ્વારી અને સામાજિક ક્રાંતિઓમાં પણ તેના અવશેષો અદ્યાપિ સુરક્ષિત છે. ઓસ્ટ્રેલિયા તો નવો ખંડ છે તેમ વિદ્વાનો કહે છે, પણ ત્યાંના આદિવાસીઓનાં ધર્મ, રિવાજ અને રૂઢિઓનો અભ્યાસ કરતાં તેમને જણાયું છે કે આ આદિવાસીઓ, પુનર્જન્મને માને છે. વર્ણાશ્રમધર્મ પાળે છે. ખાનપાનમાં એકબીજાથી ભેદ રાખે છે. આર્યો અક્ષયતૂણ નામનું બાણ વાપરતા તેવું બૂમરાંગ નામનું ધનુષ્ય વાપરે છે અને તેની ભાષા ભારતની તામિલ, તેલુગુ વર્ગની દ્રવિડ ભાષા છે અને તેથી નવા નિવાસીઓ તેને 'ઇન્ડિયન' કહે છે.

અમેરિકામાં, યુરોપિયન હિજરતીઓ વસવા ગયા તે પહેલાં ત્યાં એક શુદ્ધ આર્ય સંસ્કૃતિ વિકસેલી હતી. આપણાં પુરાણોમાં તેને પાતાલલોક કહ્યો છે. નાગલોક પણ આ જ હતો. શ્રીમદ્ ભાગવતમાં પુરુત્સની કથા છે તે નાગલોક તે અમેરિકો. અહીં ઈ.સ. પૂર્વે ૫,૦૦૦ વર્ષ પહેલાં ચિમુના લોકો સૂર્યને પૂજતા. તેનાં મંદિરો ત્રુજીલા પાસે મળેલા છે એટલું તો નહીં પણ 'હિસ્ટ્રી ઑફ ધી વર્લ્ડ'માં હેમ્સવર્થ નામનો તેનો લેખક લખે છે કે ત્યાં "સીતુઆ રાઈમી"નો સપ્ટેમ્બર માસના પૂર્વ ભાગમાં ઉત્સવ થાય છે. આ રામસીતાનો ઉત્સવ છે. અહીં મંદિરો હતાં તેમાં લિંગો અને અન્ય દેવતાઓ પૂજાતાં. તેની સંધ્યાકાળે આરતી ઊતરતી અને પ્રસાદ વહેંચાતો.

આમ જગતના સર્વે દેશોમાં આર્યસંસ્કૃતિની અસર થઈ હતી અને ઈશુની સાતમી સદી સુધીનાં જ્ઞાન, વિજ્ઞાન, તત્ત્વજ્ઞાન, ગણિત, રસાયણશાસ્ત્ર આદિનું જ્ઞાન મેળવવા યુરોપ, એશિયાના દેશોના વિદ્વાનો ભારતમાં આવતા. ગણિત અને વિજ્ઞાનના ક્ષેત્રોમાં આદિસંશોધકો ગણાતા પાઇથાગોરાસ, એનાકસાચીસ, પર્થ વગેરે લેખકો ભારતમાં આવી જ્ઞાન મેળવી ગયા હતા. ઈરાનને કલાજ્ઞાન અને હુન્નરમાં પ્રખ્યાત કરનારો, હારૂન અલ રશીદનો વજીર બુઝોર્જમહેર, નવવિહાર નામના બુદ્ધ મઠનો મહંત હતો અને તેણે ભારતના અનેક સંસ્કૃત ગ્રંથોનાં ભાષાંતર કરાવ્યાં હતાં. આ સમયે આર્યો, વ્રાત્યસ્તોમ નામની શુદ્ધિની ક્રિયા કરીને અનાર્યોને શુદ્ધ કરીને તેમના સમાજમાં સમ્મિલિત કરી લેતા અને વૈદિક ધર્મની દીક્ષા આપતા.

આ પ્રમાણે ભારતીય સંસ્કૃતિ વિશ્વભરમાં ફેલાઈ હતી અને ભારતના લોકો દૂર દૂરના દેશોમાં જઈ તેમનાં સભ્યતા, સંસ્કૃતિશાસ્ત્રો અને વિધિઓ તેમની સાથે લઈ જઈ ત્યાં તેનો પ્રચાર કરતા એવી માન્યતા ભારતીય અને યુરોપીય વિદ્વાનોમાં અનેક પ્રમાણો અને આધારોનો વિચાર કરી દૃઢ થઈ છે. પરંતુ તેની સામે એક બીજું મંતવ્ય પણ સવિશેષ વિચારણીય અને મનનીય છે. ભારતથી વિદેશોમાં જઈ ભારતીયોએ તેમની સંસ્કૃતિ ફેલાવી છે તેમાં કોઈ શંકાને સ્થાન નથી. પરંતુ એ ભારતની સીમાઓ, આજે છે તેવી અને તેટલી ન હતી. તે સમયના ભારતમાં, લગભગ પૃથ્વીનો મોટો ભાગ આવી જતો હતો. જે આર્યો ઉત્તરધ્રુવથી દક્ષિણ ધ્રુવ અને જાપાન, ચીન, ઈરાન, આફ્રિકાથી અમેરિકા સુધીના પ્રદેશો જાણતા અને જેમાં વિચરતા તે આર્યો હિમાલયથી રામેશ્વરની વચમાં વસનારા નહીં, પણ સમસ્ત જગતમાં ફેલાઈ ગયેલા હતા અને જ્યાં સુધી તેઓ ગયા ત્યાં સુધીના દેશને આર્યાવર્ત કહ્યો. આ સીમાઓ દબાતી દબાતી આજે પંજાબની અને રાજસ્થાનની પશ્ચિમ સુધી આવી ગઈ અને આપણે આજે આપણાં ધર્મ, સંસ્કૃતિ અને સભ્યતા માટે ઉદાસીનતા સેવીએ છીએ. એ સેવવાનું ચાલુ રાખીશું તો ઉત્તરધ્રુવથી દક્ષિણધ્રુવ સુધી જે સંસ્કૃતિ ફેલાઈ હતી અને જે ધર્મની ધજા ઊડતી હતી તે સંસ્કૃતિ અને ધર્મ નષ્ટ થઈ જશે અને ભારતમાં અન્ય ધર્મો અને વિદેશી સંસ્કૃતિ જે પ્રગતિ કરી રહ્યાં છે તે જોતાં સમસ્ત ભારતમાંથી એક સમયે આર્ય સંસ્કૃતિ, સભ્યતા અને ધર્મ નષ્ટ થઈ જશે અને તેથી જ ગુરુસ્વામી મહર્ષિ દયાનંદજીએ કહેલા कृणवन्तोविश्वार्यम्, સૂત્રાનુસાર આપણે સમસ્ત વિશ્વમાં પુનઃ આર્યસંસ્કૃતિના પ્રચાર માટે પ્રયત્નશીલ થવું ઘટે.

☆ ☆ ☆ લોકશાહીની જન્મભૂમિ : ભારત

શ્રી. હરકાન્તભાઈ શુકલ, અમદાવાદ

એક એવી સાર્વજનિક માન્યતા આરૂઢ થઈ છે કે રાજકીય આદર્શોનાં જુદાં જુદાં સ્વરૂપોની બક્ષિસ જગતને ફક્ત યુરોપે કરી છે. એશિયા એટલે "રાજકીય રીતે અફરતાનો દેશ અગર જ્યાં સામાન્ય રાજકીય સુધારાઓ દાખલ થતાં સૈંકડો વર્ષો લાગે તેવો રાજકીય દૃષ્ટિએ રૂઢિયુસ્ત અગર સુસ્ત દેશ" એવી માન્યતા ઠીક ઠીક પ્રમાણમાં પ્રચલિત હતી. પરંતુ ઘણાને આશ્ચર્ય લાગશે કે પ્રાચીન હિંદમાં યુરોપ પહેલાં પણ લોકશાહી જેવા રાજકીય આદર્શના પ્રયોગો નહોતા થયા તેમ નહીં, હિંદના અને યુરોપના ઘણા ઇતિહાસકારો આજે તો માને છે કે જગતને પ્રજાસત્તાક એટલે પ્રજાતંત્રના પ્રથમ વિચારો હિંદે જ આપ્યા છે અને આ દિશામાં પ્રથમ અખતરાઓ કરવાનું માન હિંદને જાય છે. હિંદમાં પ્રજાવાદી રાજ્યના અખતરાઓ છેક વૈદિક કાળથી શરૂ થયેલ હોવાનું કહેવામાં આવે છે. વેદોનો ઉત્પત્તિ કાળ—લગભગ પાંચ હજાર વર્ષો પૂર્વેનો ગણાય છે. ઋગ્વેદમાં આવતા "સભા" અને "સમિતિ" એ ઉપરના તથા નીચેના ધારાસભા-ગૃહોનું અસ્તિત્વ સૂચવતા શબ્દો છે. અથર્વ—વેદમાં તો આ બંને સંસ્થાઓને પ્રજાપતિ એટલે આદિસર્જકની બે પુત્રીઓ સમાન ગણવામાં આવેલ છે અને તે દ્વારા આદિસર્જકે પોતાનું સર્જન કાર્ય સંપૂર્ણ કરેલ હોવાનું કહેવામાં આવે છે. વૈદિક સાહિત્યમાં આ સિવાય બીજા શબ્દોનો પણ ઉલ્લેખ કરવામાં આવેલ છે અને "સભાપતિ", "સભાસદ" અને "સભાપાલ" એ શબ્દો આજના "અધ્યક્ષ", "ધારાસભ્ય" અને "સાર્જન્ટ-એટ-આર્મ્સ"ના અનુક્રમે પર્યાય માનવામાં આવે છે. બહુમતીના નિર્ણયને "નરિષ્ટા" એટલે કે "જે ન ઉથાપી શકાય તેવો નિર્ણયાત્મક" માનવામાં આવતો તથા બહુમતીના અભિપ્રાયને માન આપવું જોઈએ તેમ ગણવામાં આવતું. લાંબા સમય સુધી આ પદ્ધતિની અસર હિન્દુ રાજનીતિ ઉપર ઠીક ઠીક પ્રમાણમાં થયેલ છે તે સ્પષ્ટ છે. રાજ્યનો મુખ્ય હેતુ એ ધર્મ હતો. ધર્મ એટલે "કાયદો અને બંધારણ". એનું પાલન કરવા માટે બધી સત્તા રાજ્યના વડાને સુપરત થતી અને તેને "દંડ" તરીકે કહેવામાં આવતો. કાળે કરીને જ્યારે આ બધી સત્તાઓ રાજાએ લઈ લીધી ત્યારે પણ હિંદુ રાજનીતિમાં રાજાને હંમેશાં બંધારણીય વડા તરીકે જ સ્થાન આપવામાં આવેલ છે. વૈદિક પદ્ધતિ અનુસાર આ પ્રજાસત્તાક તંત્ર કેમ ચાલતું તેની વિગતોની ખાસ માહિતી મળતી નથી.

વૈદિક કાળ પછી મહાભારત કાળમાં આવીએ ત્યારે તો આપણને ઘણાં પ્રજાસત્તાક રાજ્યો થયેલાં જોવામાં આવે છે. આ બધાં રાજ્યોને સંઘ તરીકે ગણવામાં આવતાં. શ્રીકૃષ્ણનું જે વૃષ્ણિ નામનું ક્ષત્રિય કુળ હતું તેનો બનેલો સંઘ તે "વૃષ્ણિસંઘ" તરીકે અને શ્રીકૃષ્ણ એ સંઘના ચૂંટાયેલા વડા હતા એ પુરાણ-પ્રસિદ્ધ વાત છે. સામાન્ય રીતે જોઈએ તો વાસુદેવના જ્યેષ્ઠ પુત્ર બલરામ હતા અને રાજા હોત તો રાજા ગાદીના ખરા વારસ તો બલરામ ગણાય. પણ આ તો સંઘ રાજ્ય હતું અને શ્રીકૃષ્ણને રાજ્યના વડા તરીકે નિયુક્ત કરેલા એટલે જ એ સર્વસત્તાધીશ રહ્યા. આ બધાં નાનાં નાનાં પ્રજાસત્તાક રાજ્યોના સંઘને "સંઘટ-ગણ" તરીકે ઓળખવામાં આવતો, જે લગભગ આજના ફેડરલ પ્રજાસત્તાક જેવું રાજ્ય હતું. ઈ.સ. પૂર્વે પાંચસો વર્ષ અગાઉ થઈ ગયેલ હિંદના જાણીતા વ્યાકરણકાર પાણિનિએ પણ આવી સંસ્થાઓનો તેમના ઉલ્લેખ પ્રમાણે "નિકાય" એટલે "ધાર્મિક સભા", તેમ જ જુદા જુદા પક્ષો અગર રાજ્યોના બનેલ પ્રજા-સત્તાકને "ગણતંત્ર" કહેલ છે. અહીં "પક્ષ"ને માટે "વર્ગ" શબ્દનો ઉપયોગ કરવામાં આવ્યો છે. પાણિનિ મુજબ સંઘ એ જુદાં જુદાં પ્રજાસત્તાક રાજ્યોનું બનેલું એક ફેડરલ રાજ્ય હતું અને આવા રાજ્યને પોતાનું લશ્કર પણ હતું. આપણે જોઈએ તો બુદ્ધકાળમાં પણ "લિચ્છવી", "શાક્ય", "મૌર્ય", "મલ્લ" વગેરે નાનાં પ્રજાસત્તાક રાજ્યો અસ્તિત્વમાં હોવાનું જાણવા મળે છે. મૌર્યકાળમાં ચાણક્યના અર્થશાસ્ત્રમાં તો લગભગ

બાવન જેટલાં પ્રજાસત્તાક રાજ્યોનો ઉલ્લેખ છે, જેમાં સૌરાષ્ટ્ર પણ આહિર જાતિનું પ્રજાસત્તાક રાજ્ય હતું તેમ માનવામાં આવે છે. બુદ્ધકાળમાં જે પ્રજાતંત્ર પ્રચલિત હતું તેમાં "અધ્યક્ષ"ને "વિનયધાર", દંડકને "ગણપૂરક", સભાસદોની બેઠક બોલાવનારને "આસન–પ્રજ્ઞાપક", સંકલ્પને "જ્ઞપ્તિ", મતને "છંદ" અને બહુમતીના નિર્ણયને "ભુયસિક ક્રિયા" તરીકે જાણવામાં આવતી. ધારાસભાનો કોઈ પણ નિર્ણય સર્વાનુમતે લેવાય તે આદર્શ વસ્તુ ગણવામાં આવતી અને આ સર્વાનુમતી માટે જુદા જુદા પક્ષના નેતાઓની બનેલી સમિતિઓ પણ રચવામાં આવતી. દરેક ગામડું એ સ્વાયત્ત સમાજનું પ્રતીક ગણાતું અને આ ગામડાંઓ તથા શહેરોમાં "કુલ", "જાતિ", "પુગ", "ગણસંઘ" અને "સમૂહો" વગેરે વિભાગોમાં સમાજ વહેંચાયેલો હતો. પ્રાચીન હિંદુ રાજનીતિ એ સત્તાના વિકેન્દ્રીકરણના સિદ્ધાંત ઉપર રચાયેલ હતી; એટલે, "સભા" અને સમિતિ પાસે તો રાજ્ય અગર તો સંઘને લગતા નીતિના પ્રશ્નોની જ બહુધા છણાવટ કરવામાં આવતી.

આ તંત્ર અને સિદ્ધાંતો ચંદ્રગુપ્ત મૌર્યના કાળ સુધી પ્રચલિત રહ્યાં. ચંદ્રગુપ્ત મૌર્યના વખતમાં તેણે આ બધાં રાજ્યો અને ગણરાજ્યો જીતીને બધી સત્તા પોતાના હાથમાં કેન્દ્રિત કરી અને પ્રચલિત લોકશાહી તંત્ર અને એના સિદ્ધાંતને નષ્ટપ્રાય: બનાવી દીધો. ચંદ્રગુપ્ત પછીનાં જે રાજ્યો થયાં તેમાં બહુધા રાજાશાહી તંત્ર સ્થિર બનવા માંડયું. ગમે તે કારણે ચંદ્રગુપ્ત મૌર્યનાં સામ્રાજ્યવાદી લશ્કરો સામે આ નાનાં નાનાં ગણરાજ્યો ટકી શકયાં નહીં. ચંદ્રગુપ્ત મૌર્ય પછી તેના પુત્ર અશોકે રાજસત્તાની સાથે નૈતિક વિકાસ ઉપર વધુ ભાર મૂકી હિંદભરમાં તેની નૈતિક આણ ફેલાવી. આમ છતાં પણ રાજતંત્રના મૌલિક સિદ્ધાંતોમાં કોઈ ખાસ ફરક પડયો નહીં. મૌર્ય સામ્રાજ્યનું પતન થયું છતાં ગણતંત્રો માથું ઊંચકી શકયાં નહીં અને હિંદભરમાં રાજાશાહી, એ સ્થિર રાજતંત્રના સ્વરૂપ તરીકે, સ્વીકાર્ય બની.

આ પછી રાજનીતિ ઉપર લખેલાં પુસ્તકો અને તેમાં ચર્ચાયેલ સિદ્ધાંતો જોઈશું તો રાજાની સત્તા ઉપર બને તેટલો ધાર્મિક, આધ્યાત્મિક અને નૈતિક અંકુશ મૂકવામાં આવેલો જણાય છે; પરિણામે પ્રાચીન કાળમાં રાજા બહુધા આપખુદ થઈ શકતો નહીં. આ પરિસ્થિતિ છેક મુસ્લિમ આક્રમણ થયું ત્યાં સુધી ચાલુ રહી. મુસ્લિમ કાળમાં થયેલ રાજ્યતંત્રના પલટાઓ અને તેનાં ઘટનાઓ અને સ્વરૂપો વિષેની હકીકતો ઠીક ઠીક જાણીતી છે. મુસ્લિમ આધિપત્ય નીચે શરૂ થયેલ રાજ્યવ્યવસ્થા તો છેક મોગલ કાળ પૂરો થયો ત્યાં સુધી એક યા બીજા સ્વરૂપે ચાલુ રહી અને બ્રિટિશના હાથમાં હિંદની રાજ્યવ્યવસ્થા આવ્યા પછી હિંદના જીવનમાં સાંસ્કૃતિક, રાજકીય અને બીજી અનેક દૃષ્ટિએ અનેક ફેરફારો થયા. આ બધાંને લીધે હિંદનાં માનસમાં, વિચાર અને જીવનમાં અનેક પલટાઓ આવ્યા. જૂની પ્રણાલિકાઓ ઉપર સ્થાપિત થયેલ વર્ણ વ્યવસ્થા, જાતિ, કુળ વગેરેની વ્યવસ્થાઓ એક યા બીજા સ્વરૂપે સમાજમાં ચાલુ રહી છતાં પણ નવા રાજકીય વિચારોએ હિંદના રાજકીય જીવનમાં ઠીક ઠીક ક્રાંતિ કરી. જ્યાં સુધી સમાજની સંપૂર્ણ વ્યવસ્થા રહેણી-કરણી નવા વિચારોને અનુકૂળ ન બને ત્યાં સુધી આ બધા સિદ્ધાંતોનું અંશત: પાલન કરવાનું કામ મુશ્કેલ રહે. હિંદમાં વૈદિક કાળમાં શરૂ થયેલ પ્રજાતંત્રનો સિદ્ધાંત હિંદ બહાર ઠેઠ યુરોપના સાંસ્કૃતિક ધામ ગણાતા ગ્રીસમાં ફાલ્યો-ફૂલ્યો. લગભગ બે હજાર વર્ષ પૂર્વે હિંદમાં જન્મેલી રાજકીય વિચારસરણી અનેક દેશો, પ્રદેશો, પ્રજાઓ અને હવામાનો વચ્ચે થઈ પાછી સ્વસ્થાને પુનર્જીવિત થઈ છે. બે હજાર વર્ષોના સમય-ઘસારા અને ક્રાન્તિ–ઉત્ક્રાન્તિના પલટાઓ વચ્ચે લોકશાહી તંત્ર ભારતવર્ષમાં ફરીથી નવા સ્વરૂપે ઘર–આંગણે આવ્યું છે, ત્યારે તેનાં સિદ્ધાંતો, પદ્ધતિઓ, પ્રણાલિકાઓ તથા કાર્યરીતિને તપાસી તેનો અભ્યાસ કરવો એ દરેક નાગરિકની સામાન્ય ફરજ થઈ પડે છે.

☆ ☆ ☆ દ્વારકેશ અને સોમનાથ વચ્ચેનું ધર્મારણ્ય

શ્રી. મણિલાલ પુરુષોત્તમ વોરા, પ્રમુખ, પુરાતત્ત્વ સંશોધન મંડળ, પોરબંદર

સૌરાષ્ટ્રના બરડા ડુંગરની પશ્ચિમ અને ઉત્તર તળેટીઓ અને પશ્ચિમ પગથાર પ્રાચીન સમયથી સમૃદ્ધ લાગે છે. 'પૌરવેલાકુલ' – પોરબંદરની ઉત્તરનો ભાગ દ્વારકા ક્ષેત્રમાં આવે છે. બરડા ડુંગરની પશ્ચિમે રાણપુર ધીંગેશ્વર બૌદ્ધવિહાર, પચ્છત્રીનાં પંચાયતન દેરાં અને સૂર્યમંદિર, કિન્દરખેડાનાં સૂર્ય અને શકિતનાં મંદિરો, સાગર કિનારે મિણલપુર, મૂળદ્વારકા, શ્રીનગર, કાંટેલા, ખીમેશ્વર, બોરિચા, બહુક્ષીરા, સુદામાપુરીનાં દેવસ્થાનો આજે પણ આ પ્રદેશની પ્રાચીનતા દર્શાવે છે.

ડુંગરની ઉત્તરે ભૂભૃતપલ્લી – ઘૂમલી, ભાણવડ, ઈન્દ્રેશ્વર, શૈલેશ્વર, ઈશાને કોટેશ્વર અને ગોપ, અને પૂર્વમાં બિલેશ્વરનું સ્થળ છે. ભૂભૃતપલ્લી, ગોપ, અને બિલેશ્વર તો વિખ્યાત પ્રાચીન સ્થાનો છે. વરટ-બરડો પર્વત શ્રીકૃષ્ણ-બલરામની ક્રીડાભૂમિ હતો. સાધુ સંતો માને છે કે બિલનાથની સ્થાપના શ્રીકૃષ્ણે કરી હતી, અને યાદવો આહિરો આ દેવને માનતા. બરડામાં રેવતધાર, વાંસના વનથી સમૃદ્ધ વેણુપર્વત અને જાંબુવાનની ગુફા પુરાણા સમયનાં સાક્ષી છે. કોઈક ડુંગરની ગુફામાં સિદ્ધો આજેય વસે છે.

આ ડુંગરમાંથી અને તેના ઈશાનકોણના વિસ્તાર, ગોપના ડુંગરમાંથી નીકળતી વરતુ-વેરાડી નદી એ જ વરત્રોયી છે. વરત્રોયી અને નાની નિર્ઝણીઓ સોરઠી, કમંડ, કિન્દ્રી અને અશ્માવતી સાગરને મળવા જતાં પથરાળ કાંઠીને લીધે નાના ઘેડ રચે છે. ગોપાલકોની તે વહાલી ભૂમિ હતી. ડુંગરનો આથમણો પગથાર અને દરિયાની કાંઠી જળમળ ખડક – ખારો રેતિયો અથવા ચૂનાના પત્થરની ભૂમિ છે. સુદામાપુરીથી દક્ષિણ-પૂર્વમાં ભાદર, ઓઝત અને મધુવંતી ચોમાસામાં પૂર આવે ત્યારે સોરઠના ઘેડને છલાવી દે છે, અને એક બાજુ પૂરગ્રસ્ત ઘેડપ્રદેશ અને બીજી બાજુ ચોમાસાનો ઘેલો સાગર, અને વચ્ચે સુદામાપુરીથી માધવપુર સુધીની વાયવ્ય – અગ્નિએ પડેલી અલૌકિક મગરમચ્છ જેવી કાંઠીની સાંકડી લાંબી પટ્ટી લગભગ બેટ જેવી લાગે છે. મિયાણીથી માંગરોળ સુધીની કાંઠી સાચે જ કૃતસ્મર ભૂમિ છે.

અસૂર અને યુનાન મિસર સાથે સંબંધ ધરાવતી સમુદ્રમાં લુપ્ત થયેલી દ્વારિકાપુરી, આ પ્રદેશે હોવા સંભવ પણ છે. બારમી સદી અને તે પૂર્વેથી મૂળ દ્વારકા (વીસાવાડા) તીર્થ થવા પાછળ હકીકત તો હશે જ. પૂર્વે ગ્રીક લોકો જેને 'બરડક્સિમા' કહેતા તે કિન્દ્રી ખાડી પાસેનું બરડિયા કેમ ન હોય? પાસે જ વીસાવાડાની નૈઋત્યે કિન્દ્રીનું બારું તો છે જ. આ કાંઠી ઉપર મિયાણી, વીસાવાડા, પોરબંદર, ગોસાબારા અને નવીબંદરનાં પાંચ બારાં (દ્વારક) આજેય છે.

બરડા ડુંગરમાળમાં માલેક, કાનમેરો, વેણુ, આભપરો, વિજફાડો, કાળો ભતવાર વગેરે શિખરો અને ધડા છે, ખારાવીરા, સાતવીરા, હબો, દંતાળ, ઘોડાધરો અને કિલેશ્વર જેવી અંદરના ભાગે ધારો; ખીણો, ઝરો છે તથા બહારના ભાગે રાણાવાવ, આદિત્યાણા, ઝીંઝરકા, ડેરવાવ, કાટવાણા, ગોઢાણા, ખીસ્રી, પરિયાધાર, બાવળવાવ, નાગકા, રાણપર, પાસ્તર, ભવનેશ્વર, મોખાણા, બગાધાર, ઘૂમલી, મેહવાસા, મોડપર, રાણાસર, બિલેશ્વર, ખંભાળા, ઝારેરા, જાણોત્રી, નળિયાધાર, કોકશિયો, ભોદ વગેરે ગ્રામ–પ્રદેશથી વસેલ પ્રદેશ છે. બરડો વનશ્રી અને ગોપજીવન માટે સમુદ્રથી દૂર નહીં એવો સમૃદ્ધ ભૂભાગ છે. ડુંગરનો આથમણો આદિ-ત્યાણાનો ખડો ચૂનાના ઇમારતી પથ્થર માટે મશહૂર છે. તેનાથી ઉગમણો લગભગ બધો ભાગ વિકૃત ખડક પાકા પત્થરના બંધારણનો છે. ડુંગરના આથમણા અને ઉતરાદા ભાગમાં અનેક કુદરતી ગુફા બખોલો, અને કોઈ સ્થળે માનવસર્જિત ગુફાઓ જોઈ શકાય છે. જાંબુવાનનું ભોંયરું, કાળીખપરનું ભોંયરું, છીપાંઝર, વાંદર-ઝરની બખોલો, વાંકોપાણો, પોલોપાણો, સિસમયું, વેણુ ઉપરનાં, ભંભાનાં ભોંયરાં, કોકશિયા પાસેનું ભોંયરું વગેરે કુદરતી ભોંયરાં છે. રાણપુર-ધીંગેશ્વરની માનવસર્જિત ગુફાઓ છે; ભવનેશ્વર જેવી અર્ધકુદરતી અર્ધમાનવકૃત

ગુફા છે. આવી કોઈ ગુફા, જ્યાં માનવસંચાર નહિવત હોય, ત્યાં કોઈ સાધક સિદ્ધ રહે, જે જવલ્લે જ કોઈને મળે. આવાં બધાં ભોંયરાં-બખોલોમાં રાની પશુઓ, ચોરબહારવટિયાઓ, અઘોરીઓ વસે. પૂર્વે આ ડુંગરમાં સિંહ હતા. દીપડાનો વાસ તો ઘણો અને કાયમ હતો. વનમાં પશુપંખીનો પાર ન હતો. વનસ્પતિનો ભંડાર હતો. આજે માનવપ્રવૃત્તિની દોટથી પ્રકૃતિ હીણી બની છે. છતાં ભૂસ્તરશાસ્ત્ર, વનસ્પતિશાસ્ત્ર, પ્રાણીશાસ્ત્ર તેમ જ પક્ષીશાસ્ત્રના અભ્યાસી વિદ્વાનો માટે અહીં વિપુલ સામગ્રી પડી છે. વનસ્પતિશાસ્ત્રી શ્રી જયકૃષ્ણ ઇંદ્રજીએ 'બરડાની વનસ્પતિ' નામે સુંદર ગ્રંથ અહીંથી ગુજરાતને ચરણે ધર્યો છે. આવા કેટલાયે સાતબર ગ્રંથો ભિન્ન ભિન્ન વિષયો પર થઈ શકે એવી સુવિધા અને સમૃદ્ધિ આ ક્ષેત્રે છે. પરિયાધર, ભાદાધાર, કેશવ, માધવપુર, માંગરોળ પાસેથી અશ્મિઓ મળે છે. પ્રાચીન સિક્કાઓ પણ મળી આવે છે. જૂનાં દેવસ્થાનો તો છે જ ઇતિહાસવિદ્‌ના આકર્ષણ અર્થે.

સ્કંદપુરાણ તેમ જ હરિવંશમાં આ ભાગની મહત્તા ગવાઈ છે. પ્રથમ યાદવોને ગિરનાર-ઉજ્જયન્તની પશ્ચિમે અને પછીથી આગળ જતાં બરડા પર્વતની પશ્ચિમે સાગરકાંઠે વસવું ફાવ્યું હોય એ સંભવે છે. જગતભૂશિર અને કોડીનાર વચ્ચેના સાગરકાંઠાના કાંઠાળ પ્રદેશમાં ઓખામંડળ-કુશસ્થલીનો દક્ષિણ છેડો જ-બરડાનું કુછડી હશે. સૈકડો વર્ષો પૂર્વે જેઠવા રાજપૂતોના પૂર્વજોએ ઉત્તરે કાશ્મીરથી આવી આ પ્રદેશે શ્રીનગર અને ભૂભૃતપલ્લી-ઘૂમલી વસાવ્યાં. બાબરાની સહાયથી ઘૂમલી અને દીવાસાના ગઢ બંધાવ્યાની કહાણીઓ છે. ગુપ્તો, મૈત્રકો, ચાવડા, જેઠવા, મહેરો, સૈન્ધવો, પ્રતિહારોએ સ્થાપેલાં સ્થાનો આ ક્ષેત્રે છે. ક્ષત્રપ-ગુપ્ત સમયનું રાણપુર; છઠ્ઠી સદીનું ગોપ; મૈત્રકકાળનું સાતમી સદીનું કિંદરખેડા; આઠમી સદીનાં અખોદર, બોરીચા, નંદેશ્વર, ચામુંડા; નવમી સદીનાં બિલેશ્વર, ખીમેશ્વર, ભાણસરા, પાતાનાં દેહરાં અને માતૃકાસ્થાનો; દશમી સદીનાં જડેશ્વર, પાસ્તર, કોકશિયા, ઓડદર વગેરેનાં મંદિરો સાબિત કરે છે કે હજાર વર્ષ પૂર્વે આ ભૂમિ જાણીતી હતી, પવિત્ર ગણાતી હતી.

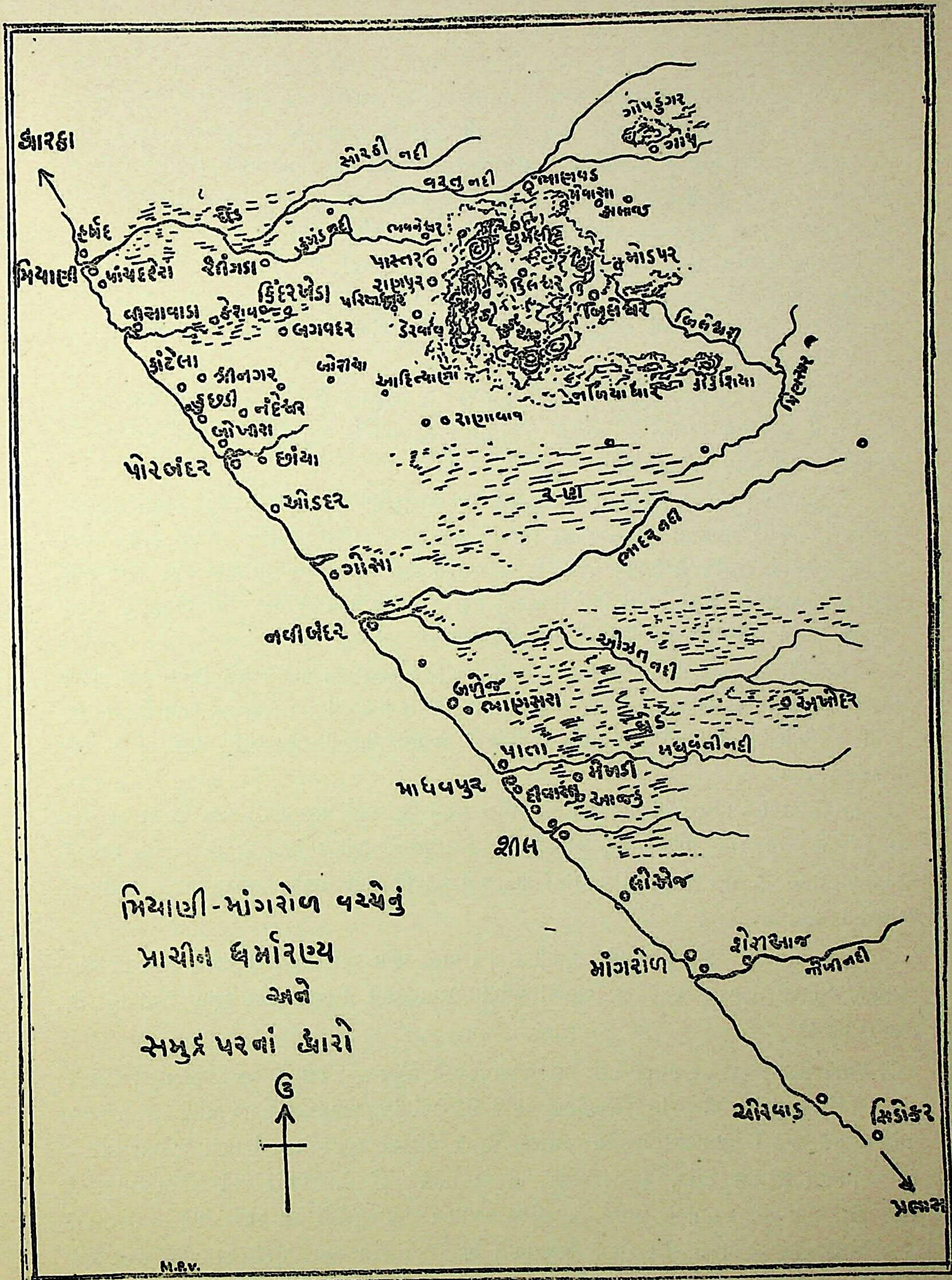
સુદામાપુરી — પોરબંદરના કેદારજી, સુદામાજી, અશ્માવતી-સંગમ, સૂર્યદેરું, ગોપાલજી મંદિર, શાંતિનાથ દહેરાસર, પંચમુખા, લંકેશ્વર, પદ્માણી, સામુદ્રી, પોરાવ, ચામુંડા, હિંગલાજ માતાજીઓ, ચહાડેશ્વર, ધીંગેશ્વર, ખિદરપીર, બુખારીશાહની દરગાહ, રામનાથ પીર, સુલતાનજીનું ગ્રીષ્મભુવન, છાયાનો ગઢ અને પાળિયાઓ આ સ્થાનનો ઇતિહાસ બોલે છે.

સુદામાપુરીથી દ્વારકાનો કાંઠા ઉપર માર્ગે વાયવ્યકોણમાં જાય છે. આ માર્ગે બે ગાઉ પર ખીમેશ્વરનાં સાત દેરાં અને કુછડીના પાદરમાં ચહાડેશ્વર શિવમંદિર અને સૂર્યદેરી છે. ખીમેશ્વર મંદિર–સમુદાય મૈત્રક-ચાવડા યુગનો છે. ત્યાંથી એક ગાઉ દૂર કાંટેલામાં રેવતીકુંડ, મહાકાળેશ્વર, વિષ્ણુનારાયણનાં તેરમી સદીનાં દેવસ્થાનો, શિલાલેખ અને પાળિયા–સમૂહો છે. નારાયણમંદિર ગામની વચ્ચે અવશેષરૂપ ઊભું છે. ત્યાંથી એક ગાઉ આગળ શ્રીનગર ગામે સૂર્ય, શિવ અને માતાજીનાં જીર્ણ મંદિરો છે.

શ્રીનગરથી ત્રણ ગાઉ વાયવ્યે મૂળ દ્વારકા — વિઝાત ભક્તનું–વીસાવાડા છે. અહીં સિદ્ધનાથ મહાદેવ, રણછોડરાય, અન્ય દેવપરિવાર અને જ્ઞાનવાવ યાત્રાસ્થળ છે. ગંગાજળા તળાવ કાંઠે પ્રાક્‌સોલંકી રાંદલ દેરું અને જરા દૂર ચૈત્યકમાન શિલ્પયુક્ત શિખરવાળું મૈત્રક્યુગનું શંખદેરું છે.

અહીંથી બે ગાઉ પર એક તોતિંગ પથ્થરોથી બાંધેલું દ્વિગૃહ મંદિર છે. બારશાખ સાદી પણ સુંદર છે. માત્ર ભીંતોની થોડી શિલાઓ જ ઊભી છે. નજીકમાં એવી જ બાંધણીની વાવ છે. આ પ્રકારનું આ એક જ મંદિર છે. થોડે દૂર પાંચદેરાંનું સ્થાન આવે છે. અહીં પાસ્તરનાં સમૂહ જેવાં શિવપંચાયતન દેરાં છે. બાજુમાં એક દેરી અને ઉત્ખલ છે. આ મૈત્રક-સૈન્ધવ સમયનું સ્થાન છે.

પાંચદેરાંથી અડધા ગાઉ ઉપર મિયાણી છે. વરતુના મુખ આગળ આ કાંઠે બ્રહ્માજીની દેરી છે. અંદર સુંદર બ્રહ્માજીની મૂર્તિ છે. આવું પ્રાચીન મંદિર આ પ્રદેશે એક જ છે. ગામમાં સોલંકીકાળનાં બારમી-તેરમી સદીનાં બે ખંડિત શિખરબંધ મંદિરો છે.–લકુલીશ નીલકંઠ મંદિર અને જૈન દેરાસર. ગામના પાદરમાં


મિયાણી-માંગરોળ વચ્ચેનું
પ્રાચીન ધર્મારણ્ય
અને
સમુદ્ર પરનાં દ્વારો
દ્વારકા
સોરઠી નદી
વરતુ નદી
પોરબંદર
ઓડદર
રાણાવાવ
રણ
ભાદર નદી
નવીબંદર
ઓઝત નદી
મધુવંતી નદી
માધવપુર
શીલ
માંગરોળ
ચોરવાડ
પ્રભાસ
M.R.V.

શિવ, વિષ્ણુ અને ગણેશનાં સુંદર નાનાં શિખરવાળાં જૂનાં શિવમંદિરો છે. ખુલ્લામાં મહાવીર હનુમાન તથા પાકા તામ્રવર્ણ પથ્થરના ઉત્ખલો, મોટા અને આખા ત્રણચાર, મિયાણીમાં જોવા મળશે. ખાડીને સામે પાર કોયલો ડુંગર હરસિદ્ધ માતાજીનું બેસણું છે, યાત્રાધામ છે. મંદિરની તળેટીમાં માતાજી બિરાજે છે. અહીં સ્થાપન કરનાર યજમાન જગડુશાહ દાતાર અને તેના પરિવારની જૂની વિરૂપ મૂર્તિઓ છે. ડુંગર ઉપર ચડતાં ડાબી બાજુ ચામુંડા અને ગણેશની બે પ્રાચીન મૈત્રકસમયની સાદી પણ ભારે ભૂમિકાવાળા શિખરની દેહરી છે, અને જમણી બાજુ સૂર્યની દેરી એ જ યુગની છે. કોયલા ટેકરી ઉપર જૂના તૂટેલા દુર્ગમાં બારમી સદીનું સુંદર સોલંકી ઢબનું મંદિર છે. વિધર્મીઓને હાથે આ સ્થાન ખંડિત થયેલું છે. કહે છે કે પૂર્વે માતાજી અહીં બિરાજતાં અને દરિયે જતાં વહાણો માતાજીના ધ્વજસ્તંભની છાયાથી ડૂબતાં; તેથી જગડુ શેઠે માતાજીને નીચે ઉતાર્યાં. કેટલાક વિદ્વાનોના મતે આ શિવમંદિર હતું; પાછળથી માતાજીનું મંદિર બન્યું હતું. વરતુના મુખના સામે કાંઠે સમુદ્ર ઉપર અને ડુંગરની તળેટીએ એક સોલંકી ઢબના વિશાળ મંદિરનો ભંગાર પડેલો છે.

અહીં બે ગાઉ વાયવ્યે કાંઠી ઉપર લાંબા ગામ છે. તે આડબંદર છે. એક નાની ટેકરી ઉપર જાડેજાઓનાં દેવી આશાપુરી બિરાજે છે. અહીંથી બારાડીપ્રદેશ શરૂ થાય છે અને કુરંગાથી ઓખો શરૂ થાય છે. મિયાણીથી અઢાર કોસ પર દ્વારકાધીશ બિરાજે છે.

સુદામાપુરીથી સોમનાથનો માર્ગ અગ્નિકોણમાં છે. પોરબંદરથી ત્રણ ગાઉ પર ઓડદર-મહેર રબારીની વસ્તીવાળું—ગામ છે. રબારીનાં માતાજીનો મઢ છે; ગોરખનાથની જગ્યા છે; અહીં ગુપ્તકાળથી સોલંકી સમય સુધીનાં દેવસ્થાનો છે; શિલ્પો ઉત્ખલ વગેરે છે. પાળિયાઓ ઘણા છે. આગળ ત્રણ ગાઉ ઉપર જેઠવાઓનું જૂનું ગામ ગોસા છે, જ્યાં તેમનાં વિસોત માતાનું દેરું છે. ગોસા અને ઓડદર વચ્ચે ગોસાબારું આવી જાય છે. બારાંને દક્ષિણ છેડે બારમી-તેરમી સદીનું શિવાલય છે.

ગોસાથી ત્રણ ગાઉ પર નવીબંદરનું બારું છે. અહીં ભાદર-ઓઝત સમુદ્રને મળે છે. બારાની વાયવ્યે 'નરવાઈ' માતૃકાસ્થાનક છે અને અગ્નિએ 'ભદરાઈ' માતાજી છે. નવીબંદર ખારવાઓનું ગામ છે. ગઢ છે, જૂની દહેરીઓ, પાળિયા છે. એક સમયે દેશપરદેશનાં વહાણો આવતાં. આ સારું બંદર હતું. ભાટિયા વેપારીઓ વસતા.

નવીબંદરથી આગળ જતાં ચાર ગાઉ પર બળેજ આવે છે. અહીં પારસનાથનું જૈન દેરાસર છે. એક સાદી કીર્તિ-કમાન અને વાઘેલાકાળનું શંકરનું દેરું, મૈત્રકયુગનાં નાનાં મંદિરો, કુંડ છે, જે આ સ્થળની પ્રાચીનતા બતાવે છે. પાસે ભુવાકેડામાં રબારીનાં માતાજીનો મઢ છે; અને નજીકના ભાણસરામાં મૈત્રકસમયનાં મંદિરોનો સમૂહ છે.

બળેજથી ત્રણ ગાઉ અગ્નિખૂણે મધુવંતીના મુખ પાસે, પાતા ગામે, જૂનું સૂર્યમંદિર, સૂરજવાવ અને પ્રાચીન મૂર્તિઓ ઉત્ખલ વગેરે છે. પાતાથી પૂર્વમાં સરમા ગામે ત્રિગૃહ મંદિર જૂના જમાનાનું છે, પાળિયાઓ છે.

પાતાથી એક ગાઉ પર સમુદ્રકિનારા ઉપર માધવપુર અને મધુવન આવેલાં છે. અહીં માધવપ્રભુ બિરાજે છે. સોલંકી ઢબનું, બારમી સદીનું ખંડિતવિષ્ણુ મંદિર છે. રેવતીકુંડ, બ્રહ્મકુંડ, ગદાવાવ વગેરે જળાશયો છે. ઓગણીસમી સદીની શરૂઆતમાં બંધાવેલ આજના વૈષ્ણવ મંદિરમાં માધવ-ત્રિકમની ભવ્ય મૂર્તિઓ બિરાજે છે. મધુવનમાં રૂકિમણિ મંદિર, લગ્નનું માયરૂં, નીલકંઠ મંદિર વગેરે છે. કદમકુંડ અને શ્રી મહાપ્રભુજીની બેઠક છે; રામાનુજ સ્વામીનાં પગલાં છે. શ્રી વલ્લભાચાર્ય મહાપ્રભુજીએ આ સ્થાને પધારી ભગવાનનાં લગ્ન અહીં થયેલ એ પરથી ચૈત્ર સુદમાં ભગવાનનો લગ્નોત્સવ કરેલ અને ત્યારથી દર વર્ષે માધવપુરનો મેળો ભરાય છે. માધવપુરથી એક માઈલ પર મૂળ માધવપુર છે, જ્યાં અગિયારમી સદીનું સુંદર સોલંકી

શૈલીનું વિષ્ણુમંદિર છે. સ્તંભ, છત વગેરે ઘણાં સુંદર જળવાઈ રહેલ છે. નાગદમનનું શિલ્પ છતમાં આકર્ષક છે. અહીંના ઘેડપ્રદેશમાં ખેતી સારી થાય છે. માધવપુર, પાતા, સરમા વચ્ચેના ઘેડના ભાગને 'કુંડું' કહે છે. એની જમીન સોનાનો કટકો છે. કાંઠા પરની જમીનમાં સુંદર બગીચા અને નાળિયેરીનાં વન છે. અહીંથી નાઘેર શરૂ થાય છે. અહીં વસ્તી ગિરનારા બ્રાહ્મણ અને કોળીની મુખ્ય છે.

માધવપુરથી બે ગાઉ દૂર આજક ગામે સીતામાઈની દેરી—સૂર્યાણી મંદિર છે. સૂરજવાવ, શિલાલેખ, પાળિયા છે. વાવના તળિયે સૂર્યાણી અને સપ્તઅશ્વયુક્ત સૂર્યની બે ખંડિત સુંદર મૂર્તિઓ પડી છે. આજકથી ઊગમણે એક ગાઉ પર દીવાસા ગામે મોટા પથ્થરોથી બાબરા ભૂતે બાંધેલ ગઢ છે. દાડમાદૈત્ય અને ચામુંડાનાં પ્રાચીન સ્થાનકો છે; ખંડિત મૂર્તિઓ, વાવ છે. જૈન તીર્થંકરોની ખંડિત પાષાણ પ્રતિમાઓ મળી આવેલ છે. થોડે દૂર ખાખનાથનો મઠ છે. ત્યાં શેષશાયીના ગોખવાળી વાવ અને રાક્ષસી કદની એક જ પથ્થરમાંથી કોરી કાઢેલ હવાડાની કુંડીઓ છે.

આજકથી એક ગાઉ ઉત્તરે મેખડી ગામ છે. અહીં તેરમી સદીનું શિવમંદિર, શેષશાયીવાળી વાવ અને જૂના પાળિયા છે. અહીંથી પાંચેક ગાઉ પૂર્વમાં ઘેડમાં અખોદર ગામે સાતમી સદીનું સુંદર ચૈત્ય કમાનોવાળું અકબંધ શિખરવાળું સૂર્યમંદિર છે, જે પુરાતત્ત્વવિદ્‌નું આકર્ષણ છે.

માધવપુરથી અગ્નિકોણે ચાર ગાઉ ઉપર સમુદ્રકિનારે શીલ ગામ આવે છે. અહીં રબારીનાં માતાજીનો મઢ છે, જે આદિ મઢ છે. સૌ પ્રથમ માતાજી મોર અને હંસ લઈને અહીં, સાંગાવાડાની દહેરીએ પધાર્યાં હતાં. મોરનાં પીંછ અને હંસને સ્થાને શંખને રબારીઓ પવિત્ર માને છે. મઢમાં શંખ અને મોરપીંછ આગળ અખંડ દીવો બળે છે. શીલે પછી ઓડદર, બળેજ, લોજ, ચોરવાડ અને સિડોકર એ પાંચ મોટા મઢે માતાજીનાં સ્થાપન થયાં. આસો સુદમાં માતાજીની આજ્ઞા થાય તે માટે મઢે રબારીઓનો મહાન ધાર્મિક મેળો—'પૂજ' ભરાય છે. શીલ ગામે રાજાશાહી જમાનાનો ગઢ છે. ગઢની દિવાલમાં બ્રહ્મા અને વિષ્ણુની સુંદર પ્રતિમાઓ ચણી દઈ સાચવી છે. પાદરની વાવમાં પણ વિષ્ણુની મૂર્તિ અને અન્ય શિલ્પો પડયાં છે. એ બતાવે છે સોલંકીયુગનું ભવ્ય મંદિર અવશ્ય આ સ્થાને કયાંક હશે, જેનો મુસ્લિમ શાસન હેઠે સંપૂર્ણ નાશ થયો હોય.

શીલથી બે ગાઉ પર માંગરોળ જતાં લોજ ગામ આવે છે. અહીં પણ માતાજીનો મઢ છે. સમુદ્રકિનારે જૂનો ટીંબો છે, જેને દેવળિયું નગર કહે છે. અહીં ક્ષત્રપ ઠીકરાં, સિક્કા વગેરે મળે છે. સહજાનંદ, સ્વામી બન્યા પૂર્વે, લોજ ગામે ઊતર્યા હતા. અહીં રામાનંદ સ્વામી સાથે મેળાપ થયો; અને અહીંથી સ્વામીનારાયણ સંપ્રદાયનો પ્રચાર શરૂ કર્યો. બ્રહ્મચારી મહારાજે જે વાવમાં સ્નાન કર્યું હતું તે મુક્તિવાવ, તેની બેઠક, પગલાં વગેરે અહીં છે.

લોજથી ત્રણ ગાઉ દૂર સમુદ્રકાંઠે માંગરોળ-મંગલપુરી છે. અહીં માંગરોળમાં મધ્યયુગનાં હિંદુ, મુસ્લિમ, જૈન, અસંખ્ય ધર્મસ્થાનો, અનેક વાવો છે; ઇતિહાસના અભ્યાસીઓ માટે સરસ સામગ્રી છે. સૂર્ય, શક્તિ, શિવ, વિષ્ણુ, જૈન, મુસ્લિમ પૂજાસ્થાનોનો હ્રાસ અને વિકાસ થયેલો અહીં જોઈ શકાય છે. જૂનાગઢ, વામનસ્થલી, પ્રભાસ, ઉના, દેલવાડા જેમ માંગરોળમાં પણ અનેક હિંદુ મંદિરો તોડી, તેના ભંગારમાંથી ઊભી કરેલી મસ્જિદો નજરે પડે છે. મકાનના પાયા ખોદતાં નીકળી પડતા શિલ્પખંડો કે મૂર્તિઓના ટુકડા ઘણું કહી જાય છે. હમણાં જ શારદાગ્રામ પાસે શેરિયાજ ગામે વર્ષો જૂની મૂર્તિઓ મળી આવી છે—ગણેશ માતૃકાઓની છે. શેરિયાજની વાવમાં અને ઉપર, વર્ષો જૂની મૂર્તિઓ છે. રાંદલ-સૂર્યની દેહરી અને કુંડ પણ જોવા જેવાં છે. નોળિ નદી ઉપર કામનાથની જગ્યા આકર્ષક સ્થળ છે. માંગરોળમાં જામી મસ્જિદ, રાવળી મસ્જિદ, મખદુમ જાનિયા, દરબારગઢ, જૈન દહેરાસર, પરબત મેતાનું વૈષ્ણવમંદિર, માત્રી, અપસરા અને સરવણી જેવી

વાવો, હિંગળાજ અને મંગળાજ માતાનાં સ્થાનો, ઐતિહાસિક સ્થળો પૈકી મુખ્ય છે. સૂર્ય-સૂર્યાણીની મૂર્તિઓ કુંડ-વાપીઓ આ ભાગમાં અનેક છે.

માંગરોળથી ચોરવાડ, અને ત્યાંથી સોમનાથ પાટણ, આ જ માર્ગે જવાય છે. માંગરોળથી અઢાર કોસ પર સોમનાથ છે. પોરબંદરથી સોમનાથ તરફ જતો, માધવપુર સુધી સરઠ, અને માધવપુરથી પ્રભાસ સુધીનો પ્રદેશ લીલી નાઘેર ધર્મનાં સ્થાનોથી ભરેલો છે. સરઠ અને નાઘેર પ્રભાસક્ષેત્રમાં જ છે.

સમુદ્રકિનારે ઓખાબેટથી નવ ગાઉ પર દ્વારકા છે. દ્વારકાથી નવ ગાઉ દૂર કુરંગા, કુરંગાથી નવ ગાઉ મિયાણી, મિયાણીથી નવ ગાઉ પોરબંદર, પોરબંદરથી નવ ગાઉ પર નવીબંદર, નવીબંદરથી નવ ગાઉ માધવપુર, માધવપુરથી નવ ગાઉ પર ચોરવાડ અને ચોરવાડથી નવ ગાઉ પર પ્રભાસપાટણ છે. આ પ્રમાણે દ્વારકેશથી સોમનાથ સુધી વાયવ્યેથી અગ્નિએ જતી સાગરકંઠી પર નવદસ કોસના અંતરે ઘણાં દ્વારક (બારાંઓ) અને અનેક ધર્મસ્થાનો સૈકાઓથી સ્થિત છે. આ ભાગને પુરાણોમાં ધર્મારણ્ય કહે છે તે યથાર્થ લાગે છે.

યાત્રિને વચ્ચે વચ્ચે વિવિધતામાં પણ સંસ્કારની એકતા, સર્વ કોમોમાં એકરાગતા જોતાં આનંદ આવે છે. ખરેખર આ ભૂમિ દેવભૂમિ છે. લગભગ દરેક સ્થળે ધર્મકર્મ અર્થે ખપી ગયેલાં શૂર-સતીનાં સ્મારકો ઊભાં છે; જે બતાવે છે કે આ શૌર્યટપકતી શૂરભૂમિ છે. કૃષિ, ગોપાલન, વ્યાપાર અને અન્ય વ્યવસાયે સામાજિક કાર્યો બજાવતા વર્ગોના સગડ પણ અહીં પડ્યા છે, જે સિદ્ધ કરે છે; સૌની આ કર્મભૂમિ રહી છે.

કાળક્રમે પરિવર્તન પામતા સમાજમાં કોળી, રબારી, મહેર, ખારવા, સાધુ-મહાજનની કોમો અહીં છે. વ્યાપારઉદ્યોગથી ધમધમતું પોરબંદર છે. સમાજશાસ્ત્રી તેમ જ અર્થશાસ્ત્રીને પણ અવલોકન અને અભ્યાસ અર્થે આ પંથક નોતરે છે.

ઇતિહાસના આરંભકાળથી આજપર્યંત આ પ્રદેશની અગત્યતા મહાગુજરાત અને ભારતભરમાં સ્વીકાર્ય રહી છે.

ભગવાન શ્રીકૃષ્ણ, ભક્ત સુદામા, મૈત્રકો, જેઠવાઓ, મહેર, રબારીઓમાં થયેલ ભક્ત, દાતા, શૂરો, શ્રી મહાપ્રભુજી, રામાનુજસ્વામી, સહજાનંદ સ્વામી અને મહાત્મા ગાંધીજીનાં પનોતાં પગલાં પડેલી આ ભૂમિ ત્રણે કાળમાં વંદનીય છે.

A SUPER AND DEEPER REMEDY

It is because of the enormity of man's physical mind and his selfishness that crisis threatens the world today. From this state of affairs political or economic measures may offer but palliatives; the surer and deeper remedy lies in such inspirations, if there be any, that man may have over and above his animal urge for survival and the affirmation of his ego. Literature and the arts derive from that level of higher inspiration. These purify the mind and soul of man; the gift of rhythm, music and harmony to life, both individually and collectively is theirs.

(From: The Vishvabharati Quarterly) —**Nandalal Bose**

☆ ☆ ☆ રાણા શ્રી સુરતાનજીના બે કાવ્યગ્રંથો

લેખક : શ્રી રતિલાલ છાયા, ઉપાધ્યક્ષ, પુરાતત્ત્વ સંશોધન મંડળ, પોરબંદર

પોરબંદર શહેરને 'સંસ્થાન પોરબંદર'ની રાજધાની તરીકે પ્રથમ વિકસાવનાર અને કાવ્યમય સુરતાન બાગથી સમૃદ્ધ કરનાર રાજવી કવિ રાણા સુરતાનજી પહેલા હતા. તેઓ વ્રજ ભાષામાં કાવ્યરચનાઓ કરતા, અને તેમણે એ જમાનામાં આ કવિતામય બાગની રચના કરી. તેમાં તેમની કવિ તરીકેની સર્જકશક્તિ તેમ જ સૌંદર્યદૃષ્ટિ કાર્ય કરી રહી હતી, એમ સૌ કોઈને લાગ્યા વગર રહે નહીં. એમણે વ્રજ ભાષામાં બે કાવ્યગ્રંથો લખ્યા હતા અને તેમની સુલિખિત હસ્તપ્રતો રચનાકાળ તેમ જ તેના લહિયાનાં નામઠામ અને ઠેકાણા સહિત આપણા સુપ્રસિદ્ધ ભારતીય ચિત્રકાર મુ. ભાઈશ્રી જગન્નાથ મુરલીધર અહીવાસીના સૌજન્યથી પ્રાપ્ત થયેલી છે; જે આ સાથે વિસ્તૃત નોંધને અંતે છાપેલી છે.

આ બે કાવ્યગ્રંથોનાં નામો 'કાવ્યપ્રકાશ' અને 'અલંકારમાલા' છે અને તે વ્રજ ભાષામાં લખાયેલા છે; કારણ કે વ્રજ ભાષા દેશી રાજ્યોના રાજકવિઓની અભિવ્યક્તિના માધ્યમ તરીકે વરસો સુધી વપરાતી આવી છે. વળી તેની પ્રાસાનુપ્રાસ, ઝડઝમક અને શબ્દસૌંદર્યની શક્તિને લઈને, તેમ જ તેની ચિત્ર ઉત્પન્ન કરવાની અદ્‌ભુત શક્તિને લઈને પણ તે અભિવ્યક્તિનું સાહિત્યિક વાહન બનેલી છે; અને સભારંજનના એક સાંસ્કૃતિક ભાષાસાધન તરીકે પણ રાજદરબારોમાં તેનો વિનિયોગ થયેલો છે. વિશેષમાં વૈષ્ણવમંદિરોના કીર્તનસાહિત્યમાં તેનો વિશેષ વ્યાપાર ભાવાભિવ્યક્તિ અર્થે પણ થયેલો જોવામાં આવે છે; જેથી પુષ્ટિમાર્ગ જ્યાં જ્યાં ગયો, ત્યાં ત્યાં દેવદરબારની ભાષા તરીકે તેમ જ વ્રજભૂમિની એક સુમધુર પ્રસાદી તરીકે, તે સાંપ્રદાયિક કવિઓ દ્વારા તથા દેવમંદિરની વ્યવહારભાષા તરીકે વિકસતી અને પોષાતી રહી છે. એ જ ભાષાએ કીર્તન-સંગીતની અનેક ચીજો ભારતીય સંગીત-કલાને પૂરી પાડેલી છે; અને કૃષ્ણજીવન અને કૃષ્ણભક્તિની મધુર લહેરો એણે આપણા સાંસ્કારિક જીવનમાં અનન્ય છટા તેમ જ શબ્દમાધુર્ય દ્વારા રેલાવી, રસસિદ્ધિ પ્રાપ્ત કરેલી છે. હિંદીના અષ્ટછાપ પુષ્ટીમાર્ગીય કવિઓએ એને સંસ્કારી છે, તો સૂરદાસજી જેવા અનુભૂતિપૂર્ણ કવિભકતે એને માધુર્ય, ઓજસ અને પ્રસાદની અમર ભેટ આપેલ છે. ગુજરાતી ભાષાના મધ્યકાલીન વૈષ્ણવ–કવિ દયારામે પણ કૃષ્ણભક્તિનાં મનોરમ પદો ગુજરાતી ભાષાને તો આપ્યાં જ છે; અને એ પદોએ એમને આપણા સાહિત્યમાં અમર પદ આપ્યું છે; છતાં તેઓ પણ વ્રજ ભાષાની મોહિનીથી અલિપ્ત રહી શકયા ન હતા; અને તેથી જ તેમણે સૂરદાસ આદિ કવિઓને ચીલે ચાલી વ્રજ ભાષામાં પદો લખેલાં છે. આમ વ્રજ ભાષા કૃષ્ણની જન્મભૂમિની સ્મૃતિરૂપે, રાજ દરબારોમાં રાજપ્રશસ્તિના માધ્યમ રૂપે, તેમ જ દેવદરબારોમાં કૃષ્ણભક્તિની અભિવ્યક્તિના રસપૂર્ણ આધારરૂપે વપરાઈને સર્વ રસોનું અધિષ્ઠાન બનેલી છે; અને તેમ કરીને તે સમયના વિદ્વાનો અને કવિઓનાં માન અને પ્રેમ સંપાદન કરેલાં છે.

શ્રી અહિવાસીના વડવાઓ, વૈષ્ણવ સંપ્રદાયનો ઉત્તરમાંથી ગુજરાત–સૌરાષ્ટ્રમાં પ્રસાર થતાં, સૌરાષ્ટ્રમાં આવેલા અને વૈષ્ણવમંદિરોમાં સેવા આપતા. તેમના પિતા મુરલીધર અહિવાસી 'મુરલીધરજી'ના વહાલસોયા નામથી ઓળખાતા હતા અને પોરબંદરની શ્રી ગોપીનાથજીની હવેલીના કીર્તનકાર તરીકે કામ કરતા હતા. પરમ વૈષ્ણવ તરીકેની એમની આકર્ષક વેશભૂષા, સંગીતસહજ ભાષામાધુર્ય અને શ્વેતકેશ અને ફરફરતાં થોભિયાંથી એમની મુખમુદ્રા એક વિશિષ્ટ દર્શનીય વ્યક્તિત્વ ખડું કરતાં હતાં. શ્રી ગોપીનાથજીની હવેલીની પ્રથમ પરસાળમાં પથ્થરના કોતરેલા પ્રચંડ હાથીઓ પાસે બેસીને તેઓ તંબૂર મિલાવતા અને ભ્રમરના ગુંજારવ જેવા ષડજના સૂરો આસપાસના વાતાવરણમાં રેલાવતા ત્યારે સાતઆઠ વર્ષનો મારો જીવ પ્રસન્નતાથી પુલકિત થઈ જતો અને એ આકસ્મિક સૂરવર્ષામાં અભિષિક્ત થઈને, બીજી પરસાળમાંથી ઊડતા ફુવારાઓ અને અબીલગુલાલનાં વાદળોના ગોટેગોટા જોવામાં તલ્લીન થઈ જતો. થોડી જ વારમાં

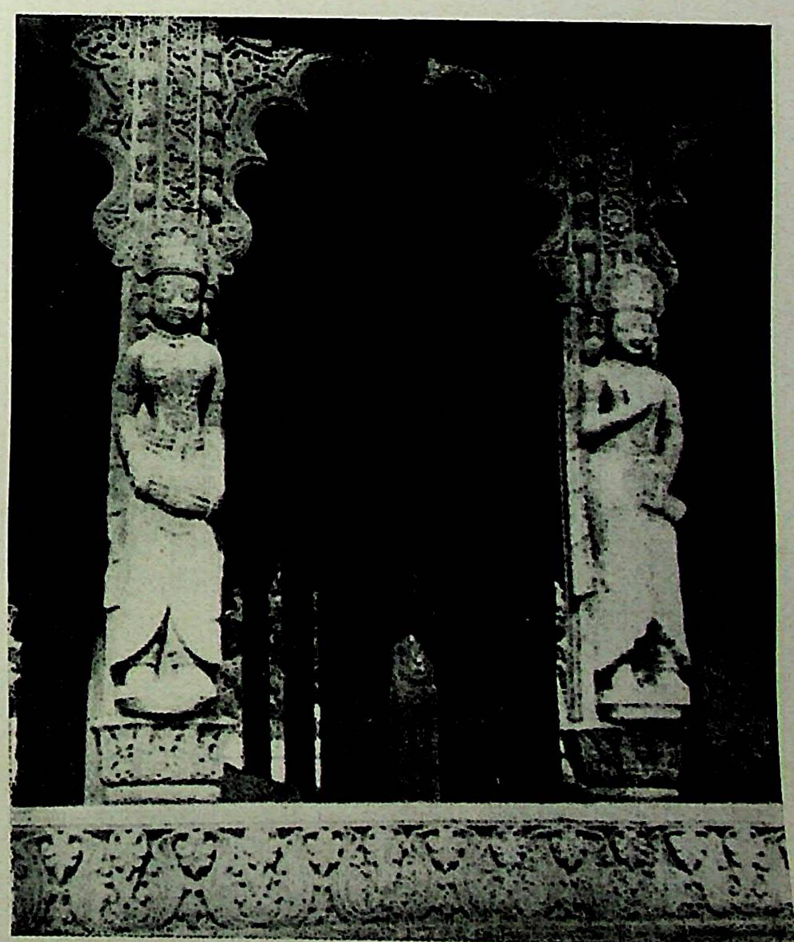
મંદિરના ગર્ભગૃહને ઢાંકી દેતો 'ટેરો' ઊઘડતો અને સુંદર પિછવાઈની પૃષ્ઠભૂમિ કરીને ઊભેલી રાધાકૃષ્ણની મૂર્તિનાં દર્શન થતાં. તેના આસન આસપાસ કરેલી શૃંગારશોભા, અને આસપાસ ગોઠવેલાં પિત્તળનાં શોભન શિલ્પોથી હૃદય પરિતૃપ્તિને પામતું. પૂજ્ય મુરલીધરજીએ આ ગ્રંથો તેમના પ્રિય પુત્રને વારસામાં આપ્યા અને વ્રજ ભાષાના શોખીન જગન્નાથે એને જતનપૂર્વક જાળવી રાખ્યા. આ ગ્રંથો માત્ર એક રાજવીના સર્જનનું નહીં જ, પરંતુ ભારતના એક સુપ્રસિદ્ધ ચિત્રશિલ્પી શ્રી જગન્નાથ અહિવાસીની રસદૃષ્ટિનું પણ સ્મરણ છે. વિશેષમાં જે સુરતાન બાગની સન્નિધિમાંથી તેમણે સૌંદર્યદૃષ્ટિની દીક્ષા લીધી, તેનું તે ઐતિહાસિક સ્મરણચિહ્ન પણ છે.

'સુરતાનબાગ' આજે એના પુરાતન સ્વરૂપે અસ્તિત્વમાં નથી રહ્યો. અર્વાચીન યુગમાં પેટ્રોલપંપે તેનું સ્થાન લઈ લીધું છે અને એક સિનેમાગૃહે તેની વિશાળ જમીન ઉપર કબજો જમાવી દીધો છે! રાણા સુરતાનજીની રસદૃષ્ટિ અને સૌંદર્યવૃત્તિનું રહ્યુંસહ્યું એકમાત્ર સંભારણું "રાણા સરતાનજીના ચોરા"ના નામથી જાણીતી થયેલી, સન્નિધિબદ્ધ, એક માત્ર ઇમારત આજે ત્યાં ઊભી છે. પોરબંદરની ભાવસિંહજી હાઈસ્કૂલના કનકોત્સવ પ્રસંગે શાળાના ભૂતપૂર્વ વિદ્યાર્થી તરીકે અહિવાસીજીને મેં કનકોત્સવ સમિતિના મંત્રી તરીકે નિમંત્રણ આપ્યું, ત્યારે સમિતિની વિનતિને માન આપી આ સુવિખ્યાત કલાકાર છેક મુંબઈથી, જે. જે. સ્કૂલ ઑફ આર્ટ્સના એમના 'ભારતીય કલાશિક્ષણ'ના વર્ગો છોડીને અહીં પધાર્યા, ત્યારે આ સ્થાપત્યની થતી ઉપેક્ષાની મેં વાત કરી. આ ઉત્સવપ્રસંગે તે વખતના સૌરાષ્ટ્ર રાજ્યના શિક્ષણ અને પુરાતત્ત્વ ખાતાના પ્રધાન શ્રી જાદવજીભાઈ મોદી પણ અતિથિવિશેષ તરીકે પધારેલા હતા. તેમને પ્રસંગ દરમિયાન આ સ્થાનની અહિવાસીજીએ વાત કહી; અને તે સવારનો કાર્યક્રમ પૂરો થતાં, બંને જણા 'રાણા સરતાનજીના ચોરા' તરફ મોટરમાં હંકારી ગયા. પોતાના બાલપણના પ્રેરણાસ્થાનની ઉપેક્ષા અને દુર્દશા જોઈને, શ્રી અહિવાસીજીની આંખમાં ઝળઝળિયાં આવી ગયાં. એ જોઈને એ દિલસોઝ શિક્ષણમંત્રીએ તે જ વખતે તેને 'રક્ષિત રાજ્ય ઇમારત' તરીકે જાળવી રાખવાનો હુકમ કર્યો. ત્યારથી આજ દિવસ સુધી—છેક ઈ. સ. ૧૯૫૫થી એ 'રક્ષિત ઐતિહાસિક અને સાંસ્કૃતિક ઇમારત' તરીકે સચવાઈ રહી છે. ફત્તેહપુર સિક્રીની, પંચમહાલની નાની પણ સુપ્રમાણ આકૃતિ હોય એવી આ ચેતોહર સ્થાપત્યરચનાના સ્તંભો પર ફરતી વાદ્યો સાથેની સ્ત્રીપુરુષોની રમણીય શિલ્પાકૃતિઓ છે; અને તેની આસપાસની કમાનોનું ભાસ્કર્ય સંપૂર્ણ, સુખચિત શોભનશીલ વસ્તુ-રચનાની પ્રતીતિ કરાવે છે. એ ઉપરાંત, ભૂતકાળમાં આ બગીચામાં વિશાળ જયપુરી શૈલીનો હોજ હતો અને તેના મધ્યભાગમાં એક આકર્ષક છત્રી પણ હતી. આ હોજ પોતે જ શ્રી જગન્નાથભાઈના 'વાસન્તી' કરીને એક બહુ જ મુલાયમ ચિત્રની પશ્ચાદભૂ બની ગયેલ છે. રાણા સરતાનજીના ચોરાના અંદરના ભાગમાં સરસ હિંડોળો ઝૂલતો અને તેની આસપાસ જળ ભરવાની પણ વ્યવસ્થા હતી. છતમાં આકર્ષક જડાઉકામ હતું અને આખાયે બાગમાં સ્થળે સ્થળે આરામ માટે છત્રીઓની છૂટી છૂટી રચના કરેલી હતી. આવા કાવ્યમય વાતાવરણ વચ્ચે રાણા સુરતાનજી પોતાનો નિવૃત્તિનો કાલ નિર્ગમન કરતા અને આ સુંદર સ્થાપત્યરચનાની અંદર હિંડોળે ઝૂલતા ઝૂલતા કવિતાઓ રચતા. સ્વભાવિક રીતે, કાવ્યકારો કાવ્યશાસ્ત્રજ્ઞ પણ હોવા જ જોઈએ અને તેથી આ સર્જકની અનિવાર્ય સંવેદનામાંથી આ બે કૃતિઓ—'કાવ્યપ્રકાશ' અને 'અલંકારમાલા' ઉત્પન્ન થયેલી છે, એમ આપણે કહી શકીએ.

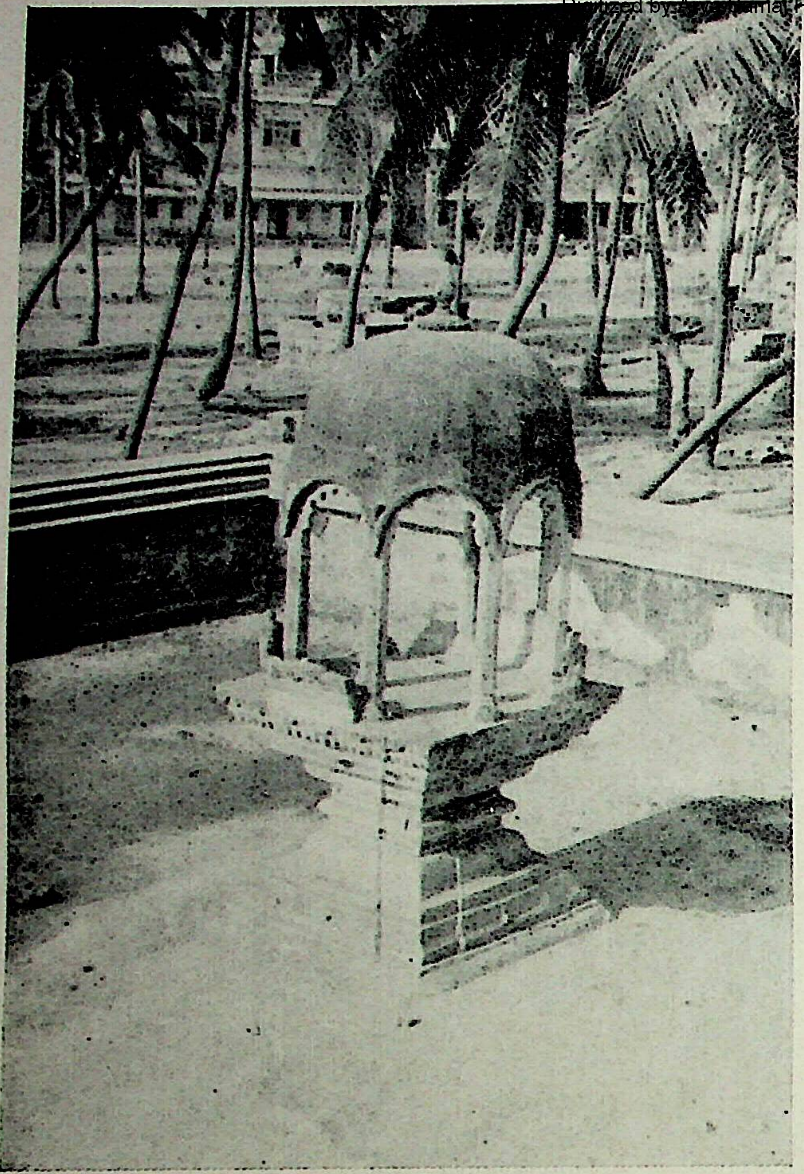
આ બંને કૃતિઓ પોરબંદરના પ્રથમ સાંસ્કૃતિક ઉદ્‌ગારનાં સીમાચિહ્ન બની રહે છે. આ વિશાળ બગીચામાં આવેલાં ઘટાદાર અને ઊંચા વૃક્ષો ઉપર વિરામ અર્થે સ્થળનાં અને જળનાં—ઉભય પ્રકારનાં—પંખીઓ યાયાવૃત્ત દરમિયાન વિરામ લેતાં; અને ઋતુએ ઋતુનાં પંખીઓની ઉડ્ડયનલીલા રચાતી. પોરબંદર પહેલાં જેઠવા વંશની રાજધાની છાયા; એ પહેલાં રાણપુર અને એથીયે પહેલાં ઘુમલી. ઢાંક અને મોરબી પાસેના શ્રીનગરને પણ જેઠવા વંશના રાજ્યવિસ્તારમાં હોવાનું ઇતિહાસ અને કિંવદંતીઓ કહી જાય છે. ઘુમલીનાં પુરાતન ખંડેરો અને છાયાનો ગઢ હજીયે અડીખમ ઊભેલાં છે; અને તેઓ સતી સોન, હલામણ જેઠવો, શિયારાણા, મેહ અને ઊજળી, ભાણ જેઠવો અને રાજમાતા કલાંબાઈની ઇતિહાસગાથા કહી જાય છે.



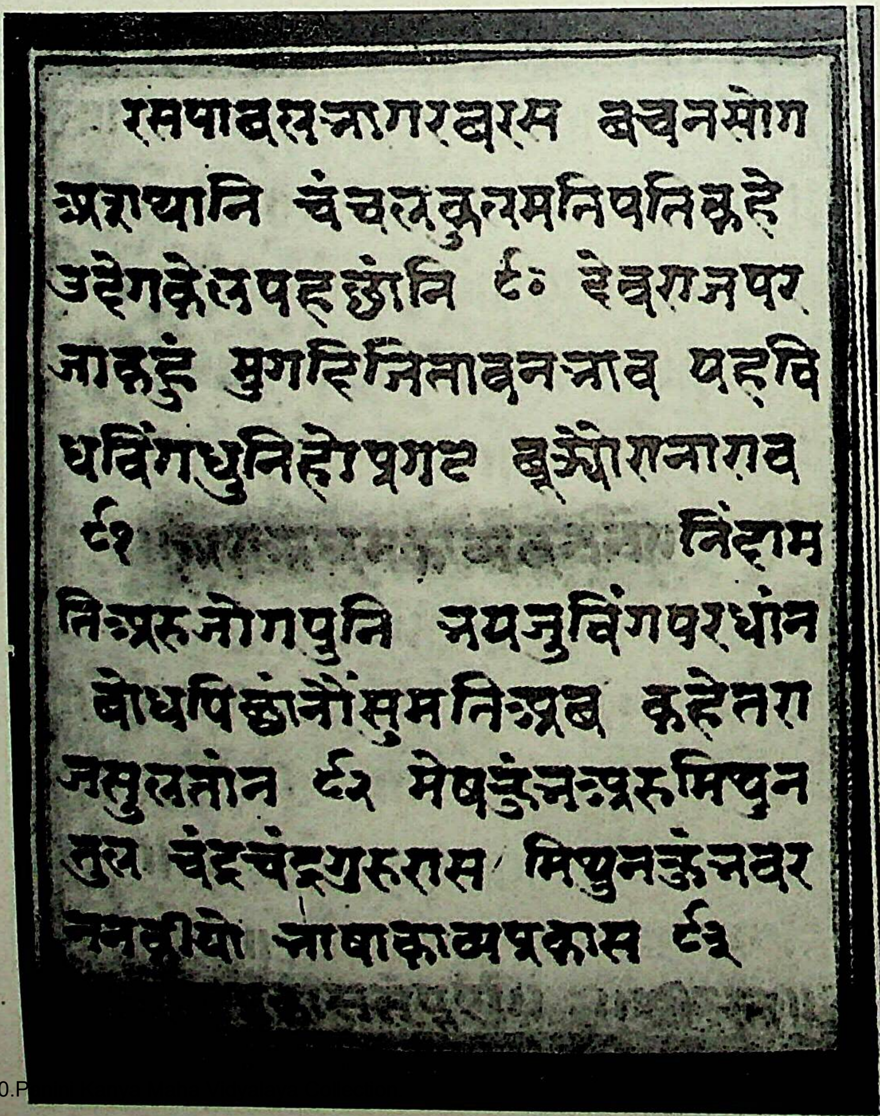
△ રાણા સુરતાનજીના ગ્રીષ્મઘરનું એક મનોરમ દૃશ્ય : જ્યાં બેસીને તેઓ કાવ્યરચના કરતા .....



રાણા સુરતાનજીના ચોરા (ગ્રીષ્મઘર) ઉપરનાં પાષાણખચિત વાદ્યવૃન્દ મંડળનાં કમાન ઉપરનાં શિલ્પો.... △



△ રાણા સુરતાનજીના કાવ્યમય ઉદ્યાનનું જયપુરી શૈલીનું સ્નાનાગાર. . . . .



रसपावससआगरवास वचनसोग
अराधानि चंचलकुलमनिपतिकूहे
उदेगकेलपहछांनि ८० देवराजपर
जाकहुं मुगदिजितावनआव पदवि
धविंगधुनिहोप्रगट बुंओरानागव
८१ [illegible] निदाम
तिअरुजोगपुनि जयजुविंगपरधांन
बोधपिछांनोंसुमतिअब कहेतरा
जसुलतांन ८२ मेषकुंजअरुमिथुन
तुय चंदचंद्रगुरुरास मिथुनकुंजवर
ननवीयो जाषाकाव्यप्रकास ८३

રાણા સુરતાનજીના 'કાવ્ય પ્રકાશ' નામના વ્રજભાષાના કાવ્ય ગ્રંથનું એક પૃષ્ઠ. . . . . △

રાણા સુરતાનજીના આ કાવ્ય-ગુટકા સાથે બીજી ત્રણ કાવ્યકૃતિઓ છે. પહેલી છે 'રાજનીતિ અને રાજનીતિ-ષડ્ઋતુ વર્ણન' નામની. તેનો પ્રથમ ભાગ એ વ્રજ ભાષામાં લખાયેલો છે અને તે ચારણ કવિ ગઢવી યશુરામજીનો રાજનીતિ ઉપરનો ગ્રંથ છે. તેની પૂરક કૃતિ સમો પછીનો ગ્રંથ રાજવીઓના પ્રત્યેક ઋતુના શૃંગારવિહારનું વર્ણન આપે છે. વળી તેમાં બીજા બે ગ્રંથો કવિ વૃન્દરાજના છે. તેમનાં નામો 'ભાવપંચાશિકા' અને 'વૃન્દ સતસઈ' છે. આ છેલ્લી કૃતિ સવિશેષ કાવ્યમય કૃતિ છે. કવિ યશુરામજીની કૃતિ 'રાજનીતિ' દોહા અને સવૈયામાં ૧૩૩ શ્લોકોમાં પથરાયેલી છે અને તેની આનુષંગિક ઋતુવર્ણનની કૃતિ માત્ર પંદર શ્લોકોમાં ઋતુવર્ણનને આવરી લે છે. આ કૃતિઓનો રચનાકાળ અંતે જણાવ્યા પ્રમાણે સંવત ૧૮૬૮, શાકે ૧૭૩૩, શ્રાવણ વદી નવમીનો છે; અને તે સુદામાપુરીમાં રચવામાં આવી છે એવો ઉલ્લેખ છે. કવિ વૃન્દરાજની કૃતિ 'દ્વંદ્વ સતસઈ' વ્રજ ભાષાના માત્રામેળ છંદોમાં ૬૯૨ શ્લોકોમાં પથરાયેલી મોટામાં મોટી કૃતિ છે અને તેની રચના વિક્રમ સંવત ૧૭૧૯ કાર્તિક સુદી સાતમને દિને ઢાંક શહેરમાં થઈ છે. એવો અંતે ઉલ્લેખ છે.

હવે, રાણા સુરતાનજીની બે રચનાઓ ઉપર આવીએ તો, 'કાવ્યપ્રકાશ' બંને કૃતિઓમાં શ્રેઠ કૃતિ છે, જ્યારે 'અલંકારમાલા' તો માત્ર અલંકારોની છટાપૂર્ણ પદ્યબદ્ધ નોંધ જેવી લાગે છે. બંને કૃતિઓ વ્રજ ભાષામાં જ રચાયેલી છે. દોહા, છપ્પય અને કવિત જેવા માત્રામેળ છંદોનો પ્રયોગ કરીને 'કાવ્યપ્રકાશ' પ્રથમ ગણનાં માપ સમજાવે છે અને તેનો પ્રારંભ પિંગળપ્રવેશથી થાય છે. એ પછી ક્રમશઃ ગણનાં વર્ણ, સ્વામી, વંશ, કુલ, ફ્લ, પિતા, માતા, વાર, હેતુ, યોગ, શસ્ત્ર ઇત્યાદિનું આલેખન કરી, પિંગળચર્ચા સમાપ્ત કરે છે. એમાં ગણનો રસયોગ, ગણનું વાહન, ગણનાં ગતિવાસ, ગણનો છંદ અને ગણના વેશનો પણ એ અગાઉ ઉમેરો કરે છે. પછી કવિ નવરસના કથનમાં ઊતરી જાય છે અને શૃંગારથી શરૂ કરીને રસનો ક્રમ ચર્ચે છે. ત્યાર બાદ રસભેદનો ઊડતો ઉલ્લેખ કરીને, રસનું મંદિર, રસનો વિરાગ, રસનું પ્રાકટ્ય, રસનો ભાવ, રસનો હેતુ, રસનો દીપ, ભયયુક્ત રસ, મોહયુક્ત રસ, રસનો બંધ, ઇત્યાદિની પદ્યકૃતિમાં છણાવટ કરે છે અને પછી ઓજસ, માધુર્ય અને પ્રસાદની વ્યાખ્યા આપી રસવાર્તા પૂરી કરે છે. પછી કાવ્યના પ્રકારનું વર્ણન કરતાં ઉત્તમ કાવ્ય, મધ્યમ કાવ્ય અને અધમ કાવ્ય એમ ત્રણ વિભાગો પાડે છે અને તેનાં ગુણલક્ષણો વર્ણવે છે. ધ્વનિકાવ્યને તે ઉત્તમ પ્રકારનું કાવ્ય કહે છે અને પછી ધ્વનિના પણ ક્રમશઃ ગુણ પ્રમાણે વિભાગો પાડે છે. ધ્વનિકાવ્યની વાત કરતાં કરતાં ઉત્તમ, મધ્યમ અને કનિષ્ટ વ્યંગાભિવ્યક્તિનો પણ નિર્દેશ કરે છે અને 'કાવ્યપ્રકાશ'ને સંપૂર્ણ કરતાં છેલ્લા ત્ર્યાશીમા શ્લોકમાં આ પ્રમાણે લખી કાવ્યની સમાપ્તિ કરે છે :

मेष कुंभ अरु मिथुन तुल, चन्द्र चन्द्र गुरु रास ।।
मिथुन कुंभ वरनन कीयो, भाषा काव्य-प्रकाश ।।

'કાવ્યપ્રકાશ'માં ચારેક સ્થળે 'કહત રાજ સુલતાન' એવો નામોલ્લેખ આવે છે; જેનું 'રાણા સુરતાનજી' નામાન્તર હશે. રાણા સુરતાનજીની બીજી કૃતિ 'અલંકારમાલા' કેવળ ૩૪ શ્લોકોમાં રચાયેલી છે અને તેમાં ઉપમા-રૂપક આદિ અલંકારોની પદ્યમય નામાવલિ જ છે. તેમાં શુદ્ધ કવિતા-વ્યાપાર બહુ જ જૂજ છે. આ કાવ્યને અંતે જે નામોલ્લેખ આવે છે તે બહુ જ સ્પષ્ટ છે. તે પ્રમાણે આ કૃતિની રચના પોરબંદરના રાણા સુરતાનજીએ વિક્રમ સંવત ૧૮૪૫માં વૈશાખી અમાવાસ્યાને રોજ કરી છે અને તેની નકલ સુદામાપુરી-(પોરબંદર)નિવાસી કાન્યકુબ્જ જ્ઞાતિના જોષી જયકૃષ્ણે કરેલી છે—તેમ કહી તેના લહિયાના નામનો પણ ઉલ્લેખ કરી દીધેલો છે.

ગુણકક્ષામાં અને વિસ્તારમાં અતિ સમૃદ્ધ કે બહુ મોટી ન કહેવાય એવી આ બે કૃતિઓ આપણને પોરબંદરની રસદૃષ્ટિનું પગેરું પૂરું પાડે છે. ધુમલીનાં ખંડેરો અને તેની રહીસહી સ્થાપત્ય અને શિલ્પકૃતિઓ-માંથી એ શરૂ થાય છે. સરતાનબાગ એની નવે સ્વરૂપે પ્રતીતિ આપે છે; અને આ કાવ્યગ્રંથો પછી આવનારા કવિઓની જાણે અગમવાણી ભાખી જાય છે. એમની પાછળ પાછળ વ્રજ ભાષાના સુપ્રસિદ્ધ કવિઓમાં નથુરામ

સુંદરજી શુક્લ, કવિ ઘેલારામ અધ્યારુ અને કવિ ત્રિભુ છાયા અર્વાચીન યુગમાં આવે છે. વળી, ધુમલીથી જે શિલ્પસ્થાપત્યની રસદૃષ્ટિ જાગી તે, સુરતાનબાગમાં પરિણત થઈને, પોરબંદરને અર્વાચીન યુગમાં 'શ્વેત નગરી' તરીકે વિખ્યાત બનાવનાર અત્યારના મહારાણા શ્રી નટવરસિંહજીના સ્થાપત્યપ્રેમમાં પ્રકટ થઈ છે. તત્ત્વજ્ઞાન, સંગીત અને ચિત્રકલાના આ રસિયા પુરુષે પોરબંદરને પોતાની સુરુચિપૂર્ણ રસદૃષ્ટિથી શણગારેલ છે અને સમસ્ત નગરને સૌરાષ્ટ્રની સ્થાપત્યરચનામાં વિશિષ્ટ સ્થાન અપાવ્યું છે. એ જ વૃત્તિ સ્વ. શ્રી નાનજીભાઈના સ્થાપત્યપ્રેમમાં અને સ્વ. શ્રી પુરુષોત્તમ ખીમજી ડાભી જેવા સ્થપતિના કીર્તિમંદિરના ભવન-નિર્માણમાં દૃષ્ટિગોચર થાય છે. એ જ વૃત્તિનો રસતંતુ સુશ્રીબહેન સવિતાબહેન મહેતાના મણિપુરી નર્તનમાં, શ્રી ગુલાબદાસ બ્રોકર અને 'ધૂમકેતુ'ની નવલિકાઓમાં, સર્વશ્રી રતિલાલ છાયા, દેવજીભાઈ મોઢા અને 'સુધાંશુ'ની સુપ્રસિદ્ધ કાવ્યરચનાઓમાં, શ્રી અહિવાસી, નારાયણ ખેર, યજ્ઞેશ્વર શુક્લ, દેવ વાજા અને અરિસિંહ-ભાઈની ચિત્રકૃતિઓમાં, સ્વ. ભાઈ પરમાણંદ અને સ્વ. કૃષ્ણદાસની ગાયનપ્રણાલીમાં, જયકૃષ્ણ ઇંદ્રજીનાં "વનસ્પતિશાસ્ત્ર"માં, શ્રી મધુસૂદન ઢાંકી અને મણિભાઈ વોરાનાં પુરાતત્ત્વ, સ્થાપત્ય અને ઇતિહાસના અભ્યાસ-માં, સ્વ. ઘનશ્યામલાલજી મહારાજ, દ્વારકેશલાલજી મહારાજ અને રસિયાજીનાં સંસ્કૃતિપોષક સાંગીતિક પ્રાવીણ્ય-માં, શ્રી વિજયકુમાર વાસુનાં પક્ષીપ્રેમમાં, સ્વ. શ્રી શામળદાસ ગાંધીના પત્રકારત્વમાં, સ્વ. નારાયણ વસનજી ઠક્કુરની નવલકથાઓમાં, શ્રી શંકરદેવજી વિદ્યાલંકારની વિદ્વત્તામાં તથા સ્વ. ભાઈ ધર્મસિંહ વ્યાસના કલા-વિવેચનોમાં પથરાયેલી આપણને પ્રતીત થાય છે. આ રીતે રાણા શ્રી સુરતાનજીની આ બંને કૃતિઓ વર્ત-માનને પોરબંદરના પ્રાચીન સાંસ્કૃતિક ઇતિહાસ સાથે સાંકળી દે છે અને અર્વાચીન યુગમાં ભિન્નભિન્ન સાંસ્કૃતિક ક્ષેત્રોમાં જે શક્તિઓ વ્યક્ત થઈ છે, તેનો તાળો પણ સાથોસાથ આપી દે છે. આ કૃતિઓને આવા વિશાળ ઐતિહાસિક સંદર્ભમાં તપાસતાં તેઓ પોરબંદરની સાંસ્કૃતિક પરંપરાનો વૈભવ—એના અનેક આછાંપાતળાં આવર્તનો સાથે—આપણી સમક્ષ ખડો કરે છે અને આપણા નગરના સાંસ્કૃતિક શૂન્યાવકાશને કંઈક અંશે સભર બનાવી દે છે.

"મોટાં નાનાં વધુ મોટામાં, તો નાનાં શાં ખોટાં?
વ્યોમદીપ રવિનભબિન્દુ તો, ગૃહદીવડાં નહીં ખોટાં."

(१) ।। श्री गणेशाय नमः ।। अथ 'काव्य-प्रकाश' लिख्यते ।।

।। दोहा ।।

बिगनि हरनि मंगल करन बुद्ध दैन कविभेव
गज मुष गिरजा सुबल निमश कार तादेव ।।१।।

सखन सुनत हरष भयो उमंग्यो चितन सुहाय
तिनमें आंष चपल भई प्रथम लिषौहूँ जाय ।।२।।

तब इह कीयो उपाय मिल काबप्रकाशै नांम
कवि जन बुध सुमत लिषो सारेह वात निधांम ।।३।।

तामैचूक जू पुनि परै सैन गहौ गुर रीत
लघुपनिसे आदै भई गुरुपनिता सुधि कीत ।।४।।

उपजी प्रीत अधिक सुमन मौन रह्यौ क्युं जाय
तातै सु छिम वेगद्वैक रचत प्रीत कौ भाय ।।५।।

।। छप्पय ।।

षम गदां न बुध नाग बंध रूप भूप सो सूरते जबल।।
चमकम हाईं दुगने ससुरतरु गंजनं दल।।
भय कलितददसूत शिव सुहित निसदिन सुरूपति अति।।
अचलन कल मुत संग पूर नईछ्या अरिकी गति।।
सिघारन दुष्ट समुह जनकवि उज्जल न्याय प्रकाशमय।।
पौषं बरस षट गुनि लहत चित सदा राज सुलतान जय।।६।।

।। अथ गन रूप भेंद।।
।। दोहा ।।

मगन तीन गुरु जानियैं यगन आदि लघु जांनि।।
रगन मध्य लघु सौं कहत सगन अंतगुरु ठांनि।। ।।७।।

तगन अंत लघु हो जहाँ जगन मध्य गुरु होय।।
भगन आदि गुरु सौ लहै नगन तीन लघु जोय।। ।।८।।

।। अथ गनके वरन वर्नंनं ।।

मगन सेत रंग होय चित यगन करन लष श्यांम।।
रगन मध्य द्वैंरगति गति सगन गोर भज राम।। ।।९।।

तगन जगन रंग एक है जगन नील परमानि।।
भगन जान हाटिक वरन नगन सजैं सुलितांनि।। ।।१०।।

।। अथ गनके स्वामी वर्नंनं ।।
।। छप्पय ।।

मगन देवता भौम यगन जलवरन तु देवा।।
रगन अगन है जांनि सगनको पवन सुभेवा।।
तगन अकाशैं होय जगन कौ सूर वषान्हों।।
भगन छिपा करि सजति नगन कौं नाग सुजान्हौं।।
ए आठ देवता अष्टगन निज ऊल रीत सख भौरत।।
द्वैक जयकारी सुलतान कौस दारू परिछ्या करित।। ।।११।।

।। अथ गनके वंस-वर्नंनं ।।
।। दोहा ।।

मगन बंस कवि जांनियैं यगन सुद्रगनि जांनि।।
रगन सुराकरि भनत कवि सगन छत्र गुरु ठानि।। ।।१२।।

तगन बंश बाधिक अधिक जगन वैस बुध हीन।।
भगन बंस कौ बिप्र है नगन उन्त साचीन।। ।।१३।।

।। अथ गनके कुल वर्नंनं ।।

मगन विप्र कुल जांनियै यगन अहीर वषांन ।।
रगन कार ऊल कोसही सगन ऋपन्न पिछांन ।। ।।१४।।
रछत गन कुल मति लीये जगन दैंत मति क्रूर ।।
भगन देवता मति सुमति नगन छ–तरी सूर ।। ।।१५।।

।। अथ गनके फल वर्नंनं ।।

मगन देत संपत बोहोत यगन वधावत दूध ।।
रगन दीषावत मृत कौं सगन मुलावत बुध ।। ।।१६।।
तगन करै सुनिफल बहु जगनजरोग उपजाय ।।
भगन सदा जयकार है नगन बुद्धि को पाय ।। ।।१७।।

अथ गनके पिता कथनं ।।

मगन पिता पिंगल गिनौ यगन सिंधुपति जांनि ।।
रगन जनम जगके लियौ सगन मुनी मुनि मांनि ।। ।।१८।।
तगन भूप जम जांनिये जगन सूरपति होय ।।
भगन रखी स्वर आदि है नगन सुषिरमा जोय ।। ।।१९।।

।। अथ गनकी माता कथनं ।।

मगन सरस्वती माति गिन यगन मेदनी सथ ।।
रगन जुगजुर जांनिये सगन गौरज्या मथ ।। ।।२०।।
नगन सुधिक ना मात कह जगन पीमता होय ।।
भगन लिछमीके सदन नगन सुरत सुर जोय ।। ।।२१।।

।। अथ गनके वार कथनं ।।

मगन सोम पूरब दीसा यगन बुध इसांनि ।।
रगन शनि उत्तर दीशा सगन दादि गुरु जांनि ।। ।।२२।।
नगन सूरु पछम दीसा जगन सनैरित जांनि
भगन शुक्र दछन वसन नगन सोम किरसांनि ।। ।।२३।।

।। अथ गनके तिथ कथनं ।।

चत्र सपतमी रोहनी भरनी भांन प्रकाश ।।
इति भगन तिथ कौसमो शुभ फल श्री उजास ।। ।।२४।।
पखा दुयज अश्वनी वासुर जांमि दिताच ।।
यगन क्रितं काम्रिगंसर तिथ्य साधिकर पाय ।। ।।२५।।
तीन षष्ट मूलो मृगो मद्व काल नभ मांनि ।।
रगन तिथ्य आद्रा सहित बुध न लेहो पिछांनि ।। ।।२६।।

द्वादसचवदस उत्र सब वासर जांम रहाय ॥
सगन तिथ्यकौ समो यह पिंगल कहतु बनाय ॥ ॥२७॥
तीज अष्टमी भाद्रपद दोनू सूर मूंदाय ॥
तगन सुगन कौ तत्र यह कहत जु कवि बुधताय ॥ ॥२८॥
नवमी दशमी चत्ररा कलित पुर वसु पुष ॥
जगन पहरनिश दीन ही तत्र सोध सुभ मुष ॥ ॥२९॥
एकादस मुष ऊँन था स्वात चत्र लघ वारि ॥
भगन अरध निस जांनि तिथ सेष बुध निरधार ॥ ॥३०॥
तेरस पनरस होय जब शेष निछत्र बिचार ॥
नगन भौरत कतत्र है रचो छंद मति धार ॥ ॥३१॥

॥ अथ गनके योग कथनं ॥

सस्त्र वस्त्र भोजन तिलक काल चार ए जोग ॥
अन्त मूंषी चहियै प्रथम तब फल पावै भोग ॥ ॥३२॥

॥ अथ गनके शस्त्र कथनं ॥

मगन गहै चक्कर रहत यगन हाथ तिरसूल ॥
रगन वानरातो वरन सगन षडग मति मूझ ॥ ॥३३॥
नगन वानि पीरो प्रगट जगन गुरजकर धार ॥
भगन हाथ फरसी सजत नगन नगन सुविचार ॥ ॥३४॥

॥ अथ रस–जोग कथनं ॥

भगन भोग तुंदल गुरस यगनजहोय मिठास ॥
रगन लूंनि को आचुवन सगन सुजल अभ्यास ॥ ॥३५॥
तगन छोलदारस भषत जगन मसूरां जानि ॥
भगन हरा फल चाहियें नगन सुईछा मानि ॥ ॥३६॥
जो भोजन तिनकौ तिलक वरन दुकूल उठाय ॥
सजै सस्त्र यह विध सुकवि गन फल वेग मिलाय ॥ ॥३७॥

॥ अथ गनके वाहन कथनं ॥

मगन धुरिध वाहन गिनौ यगन मोर सुवषांनि ॥
रगन सुजम वाहन प्रघट सगन अश्व पैहछाँनि ॥ ॥३८॥
तगन कछ वांहन भनत जगन मुनी मुनि सोय ॥
भगन सूं पंचानन प्रघट नगनि उंटि परिजोय ॥ ॥३९॥

॥ अथ गाति वासि कथनं ॥

मगन शीश दीपत करै यगन नेत्र सुभवास ॥
रगन कंठमै रहतु है सगन उर स्थल गात ॥ ॥४०॥

तगन वास हियमें प्रघट जगन उद्र सुवसांनि ।।
भगन नाभ सभूंत व्है नगन लिंग ना जांनि ।। ।।४१।।

।।अथ छंद जोग कथनं।।

मगन नगन कें पांहुनां एक काल सुर जोग ।।
भगन यगन कें जांनिये गाहा छंद सुभोग ।। ।।४२।।
रगन सगन एक काल तहां जहां नास कोठांनि ।।
तगन जगन नभले दोउ पिंगल करत वषांनि ।। ।।४३।।

।।अथ गनके बेस कथनं।।

मगन वैस वीसे वरष यगन अढारे होय ।।
रगन दोय अनुपंच लघु सगन चत्र षट जोय ।। ।।४४।।
तगन द्वादश जानिये जगन अष्टनौ जांनि ।।
भगन गिनौ चवदै प्रघट नगन उनीस वर्षांनि ।। ।।४५।।
जांम गिनौ वासुर बौहर मास वरष परमांनि ।।
इति मांह फल होत है जय जय कहै सुलतांनि ।। ।।४६।।

।।इति गणभेद।।

।।कवित।।

दीन है तुरंग विधान गज सज मतंग मुंत माला
उतमंग संग वसन जरतांन के ।।
चंचल सुदेस गति मंदन नरेस मोलके घने
सवेसु वेसदुति चमकान के ।।
रनके जित इयादल भूपके सजइया नृप साहके
फबइया सब सवइया सुभ थांनके ।।
सवरस पावत दुकिल मिटावत हितन हसावत
रीझावत सुलितांन के ।। ।।४७।।

।।अथ नवरस कथनं।।

।।दोहा।।

नौ सिंगार वर्नन करै जै कवि है बुध राय।।
देववरन उपजन मिटन ते विध कहत बनाय ।। ।।४८।।
प्रथम जु रस सिंगार है कृष्णदेव रंगश्याम ।।
है त्रृ सान उत पुन्नितिह मिटन अगनके धांम ।। ।।४९।।
सेत वरन है हांसको आदि देव तिह जांनि ।।
विस्मैकी उत पुन्नि हे करना सौं होय हांनि ।। ।।५०।।

करना सौं सुरजी निजम धूमर रंग सुहात्।।
सोच सात उत पुन्नि है मिटन विबुद्ध उपात।। ।।५१।।
रुद्र रुद्र सुर देवता अरन वरन निरधार।।
काम गेह् उत पुन्नि तिह सील मिटन सुविचार।। ।।५२।।
वीर देव सुरदेव गिनं कुंदन वरन विचार।।
राजनीत उतपन्न तिहि मिटन अजोग सुधारि।। ।।५३।।
भय रसको सुर काल है तिमिर रूप कहि ताहि।।
विभ्रम सूं उत पूनि है मिटन होय ता आहि।। ।।५४।।
बीभछत महाकालसुर नील वरन तिह धर्म।।
चित विकार उतपन्नि है मिटन होय सुभ कर्म।। ।।५५।।
अद्‌भुतको महाकाल सुर, पीत बरन नीरधार।।
रगते कलति उत पुन्निति हि रगन मिटन सुविचार।। ।।५६।।
संत सुदेस महस कह चंद वरन सुभ जानि।।
जोगारंभ उपुन्नि है मोहि साथ है हांनि।। ।।५७।।

।।इति रसभेद।। रसके मंदर–कथनं।।

कंज भूप मनि मद्‌व निज मंगल अष्ट विराग।।
तिनक नांम कहत सुकवि रसकौ अनभौजाग।। ।।५८।।

।।विराग नाम कथनं।।

कामदाय सुर ज्ञानपति लक्ष्मीपति उझ पलि।।
सीष मांनि अरभामितन इष्ट माछी मत्तिं ।। ।।५९।।

।।अथ रस प्रघट कथनं।।

नेंन स्रवन अरु करुनतें उपजत है सिंगार।।
हास दृगन अरु करुन बुध होय सुतीन प्रकार।। ।।६०।।
करना एक मतै प्रघट रुद्र च्यारसै जांनि।।
कर रसना अरु दृगन मनि उपजत यह विध मानि।। ।।६१।।
वीर बुद्धसै होत है हरष सोग चित काम।।
भय अति भांवन ऊपजै जप लै मनि अभिराम।। ।।६२।।
बिभसत मन तै प्रघट सुरत ओर कि ठांम।।
अदभुति जप तप मित्र सौं निकसत है य है नाम।। ।।६३।।

।।अथ रस भाउ–कथनं।।

एक एक रस नाम जो च्यार भांत सौं होय।।
हेत दीप भय मुक्त अरु मोह जुक्त कवि लोय।। ।।६४।।

।।अथ हेतरसकथनं।।

क्या देषत है कांन कौं कहा होत हियच्चैन।।

एक देश तज बुध फिरत दूजी बोलत बेन।। ।।६५।।

।।अथ दीपरसकथनं।।

जाउ देष कालंदरा सषी वहत कि हि भांत।।

कहत बाल उछलत लहर जलचर अधिकर मात।। ।।६६।।

।।अथ भयमुक्त रसकथनं।।

दंपत कुंज वन पुंजमै करत केल काठांनि।।

दौउ गए दो और कौं षमक सरोनन पांनि।। ।।६७।।

।। अथ मुहजुक्त रसकथनं ।।

जरीन कुलकी कानि यह मिटा नसब सुष आजु।।

स्यांम घटा लष जिवन तब जो संग व्है व्रजराजु ।। ।।६८।।

।। अथ रसबंध–कथनं ।।

ओज माधुरुज भनत् कवि सापराघ वित मीत।।

तीन भांत रस–बंध है ताकी बर्नंत रीत।। ।।६९।।

।। अथ ओज–वर्नंनं ।।

जहां रुद्र, विभत्स अरु, वीर जु परघट होय ।।

जस मैं जुधि गितांन में ओज होत हें जोय ।। ।।७०।।

।। अथ माधुरुज–कथनं ।।

ड ठ म ढ णां नां मिले मधुरबान सरसाय।।

दाउ आदरस हें तहां बूझ्यौ कथि बुधताय ।। ।।७१।।

।। अथ प्रासाद–कथनं ।।

प्रासाद-तासुं कहत अरथ सुषरघट मानि।।

कर नाभय ओ संत पुनि ओर काजमें आंनि।। ।।७२।।

।। कवित ।।

रांमसु सूर सम नारायन दूजें द्वयतीजें

पोरइंद चौथे सरसवर समेंतु है।।

भोलानाथ दावा धर इत देव आदि

वरन रास करि हिय मैं विचार लिष लेतु है।।

नरसिंघ निस प्रथम ही जीत रन अरि

घमें एक भागिर हे तें कुवेंर हित हेतु हैं।।

नव रस कहें कुल सुर रिव्याकर तजे

ते कुलिन नर असी सतोय देतु हैं।। ।।७३।।

।। इति रस भेद ।। अथ काव्य–वर्नंनं ।।

।। दोहा ।।

उत्तम मध्यम अधम ए तीन भांत करी होय ।।
उत्तममें धुनी सपति मुष प्रघट विंग तहां जोय ।। ७४।।
मध्यम मैं पनह् प्रघट अधम चतुर एक जांनि ।।
प्रथम विंग पाछै धुनि यह विध अरथ वषांनि ।। ७५।।

।। उत्तम काव्य-विंगवर्नंनं ।।

रिति सिंगार अरु चेषटा बोदिक पूरव राग ।।
अनुरागी अनुरागी अरुगुढ पुनि बहुर अगुरुजु याग ।। ७६।।

।। अथ उत्तम धुनि—वर्नंनं ।।

मैंन सुरत चित भाव पुनि चषलष गुनि गहै जांनि ।।
होत विंग सुर मैन रि सनलष असन वषांनि ।। ७७।।

।। अथ मध्यम विंग—वर्नंनं ।।

परस मूल मद अवदगिन अलस हेठ चलजांनि ।।
लाज अकुल अरु काल पुनि उपालंब पै है छांनि ।।
सुर गुरु अरु अनुभाउ कह भोल होत परसिध ।। ७८।।
जो कवि जोहप कात्र्य मैं मधम होय है विंग ।। ७९।।

०० अथ मध्यम धुनि—वर्नंनं ।।

रस वादल भागर बरस वचन सोग असथानि ।।
चंचल कुल मति कहे उदेग केल पहचांनि ।। ८०।।
देवराज पर जा कहुं मुग दिजिता वन भाव ।।
यह विध विंग धुनि हो प्रगट बूझ्यौ रानाराव ।। ८१।।

।। अथ अधम काव्य—वर्नंनं ।।

निंदा मति अरु जोग पुनि भय जु विंग परवांन ।।
वोध पिछचेनौं सुमति अब कहेत राज सुलतांन ।। ८२।।
मेष कुंभ अरु मिथुन तुल चन्द्र चन्द्र गुरु रास ।।
मिथुन कुंभ वरनन कीयो भाषा काव्य प्रकाश ।। ८३।।

।। इति श्री काव्य प्रकाश संपूर्ण ।। श्रीरस्तू ।।

२. ।। श्री गणेशाय नमः ।। अथ अलंकारमाला लिख्यते ।।

मोही कीजें उमया मया दीजें बिदया दान ।।
अलंकार नामाउली प्रभणत उक्त प्रमान ।। १ ।।
हे भूषन बहु हेमके नर त्रीय अंग नबीन ।।
अलंकार माला सुइह कबीको भूषन कीन ।। २ ।।
बान अलंकृत बहत विध सुने ग्रथ की साष ।।
कहों अनुक्रम माल कर भाषा व्रजकी भाष ।। ३ ।।

॥ अथ छंद पद्‌यरी ॥

कहि प्रथम उपमा अलंकार॥ पून सोई बीस भेदे प्रसार
लोत्पेषमा जिहि भेदे लैष॥ वदता सअठ भेद ह लिसेक॥ ॥४॥
अन नया उपमानुपमेइ॥ बिध प्रंच प्रतीपह प्रतीपह सबबिसेई
अरु दुबिध रुपका अलंकार॥ सुन अलंकार पर नांम सार॥ ॥५॥
बिध दोयउलेषा कसबेय॥ अरु समरणा हि भ्रम संदेएह
सुधा अपनुत कहत सौय॥ हेतु अपुनति अवर होय॥ ॥६॥
वर्यथापंनुति प्रमान॥ अनि भ्रमापनुती कहित आन
पनुतिछेका हे प्रसिद्ध॥ कैतवापनुति नांम किध॥ ॥७॥
अरु उत्प्रेक्षा त्रय असेष॥ बरक्त सुहेतु फल बिसेष
भ्रंत्यालंक्रत और भात॥ रुपकासयोकित कहे सरात॥ ॥८॥
अपनुती अलंक्रत जान एव॥ भेदकासयोक्ति पुनरु भेव
असबंधात सयोक्ति एहे॥ अतिसयोक्ति दुखी अछेह॥ ॥९॥
अक्रमात सयोक्ति कहत आन॥ चपलाशयोक्ति अरु पिछांन
अस्यं तातसयोक्ति अलंकार॥ पुन तुल्य जोगता कहि प्रकार॥ ॥१०॥
दीपकालंक्रत एइ देष॥ वली दीपकाव्रत त्रेय विसेष
प्रती वस्क्त उपमा कहत प्राय॥ द्रष्टांत अलंक्रत कहि हिसाई॥ ॥११॥
निदर्सना अलंकारका नांम॥ तब और कहत वितरेक नाम
सहोक्ति अलंक्रत जान सोई॥ हद विनोक्ति लंकारजहोई॥ ॥१२॥
समास उक्त इह कहि बिषेस॥ परिकरालंक्रत और पेष
परिकुरांकुर कहि प्रसिद्ध॥ श्लेषासुक हैं बहु अर्थ सिद्ध॥ ॥१३॥
अप्रस्तुति प्रसंसा दोई आन॥ प्रस्तुताकुर कहि प्रभान
पर्याव उक्त दोई भेद पेष॥ व्याजस्तुक्त ओरें बिसेष॥ ॥१४॥
कहि ओर व्याजनि दास कौय॥ हव्य कहे सो कबि आक्षेप सोय
पुन कहे विरोधाभास पेष॥ बिभावना षट बिध बिसेष॥ ॥१५॥
विशेष उक्ति पुन कहे विचार॥ असंभवालंकार वार
त्रय भेद असंगत कहे नांम॥ विषमाअलंक्रत कहे बिराम॥ ॥१६॥
कहे समालंक्रत कविस कोई॥ हद बिचित्रालंकार होई
अल्पाअलंक्रत कहत ओर॥ हव अन्यान्य कहि बहोर॥ ॥१७॥
पुन बिसेषालंकार पेष॥ व्याघात कहे औरो विसेष
गुफा अलंक्रत ओर गेह॥ एकावली लंकार एह॥ ॥१८॥
कह माला दीपक अलंकार॥ स्मरणालंक्रत कहत सार
कहि जथा सेषलंक्रत कोई॥ हासंत सुकवि पर जाई दोई॥ ॥१९॥
परीव्रती अलंक्रत ईह प्रभाव॥ अरुकहत परिसंष्यासुआन
विकल्प अलंक्रत पुन विचार॥ पुन दाई समुच्चय कहि प्रचार॥ ॥२०॥

कहि कारदीप अलंकार।। समाधि अलंक्ती कहै सार
काव्यार्थापती लंकार काई।। हृद अर्थंतरन्यास होई।। ।।२१।।
विकस्वरा अलंक्त जानिविध।। प्रौढोक्ति कहिए प्रसिद्ध
संभावना लंकार सज।। व्याध्य वसती लंकार भज।। ।।२२।।
ललिता अलंक्त कहत लेष।। प्रहर्षणा त्रय भाति प्रेष
बीषाद अलंक्त कहे सवैव।। उल्लास अलंक्त कहत ए।। ।।२३।।
अविगना अलंक्त सुनो आन।। जानो अनुज्ञा पुन सुजान
लेषा अलंक्त कहे सुलेष।। बलि कहें सोक विमुद्रा बिसेष।। ।।२४।।
रत्नावली लंकार रूप।। अरू पुर्व रुप दोई विद अनुप
अरु अतद्गुला लंकार ओप।। अनुगुना जानो अनोप।। ।।२५।।
मिलना लंक्त कहि समान।। अरू कहत सो कबि सामान आन
उन मिलना लंकार और।। जानी कही बिसेषा सुकबि जोर।। ।।२६।।
गुढोतरा लंकार गत।। चित्रा अलंक्त धरो चित
सुक्ष्मा अलंक्त कह बिसेष।। विहिता अलंक्त और पेष।। ।।२७।।
व्याजोक्ति कहे लंकार बीर।। गुढोक्ति कहे यो कहेग हार
छेकोक्ति कहे लाकाक्ति छीन।। वक्रोक्ति कहे प्रेम प्रवीन।। ।।२८।।
भावोक्ति लंकार साय।। भावि का कहत लंकार भाय
जु अलंकार उदान जान।। अत्य उक्ति अलंकार आन।। ।।२९।।
श्लेषोक्ति लंकार सोय।। जुक्तोक्ति कहि सुकबि जोय
निर्जानरुक्ति लंकार मान।। प्रतीषेद अलंक्त कहे वान।। ।।३०।।
हेतु अलंक्त कहे सुहात।। बिध अलंकार कहीयै बिषात
अर्था अलंक्त पूर्न एह।। जामे सुभेदहे अर्थ जेह।। ।।३१।।
अब कहो शब्दके अलंकार।। अनुप्रास भेद नी के अपार
पहिलो सो छेकानु प्रास।। लीलाट मिश्र दोई बिद विकास।। ।।३२।।
जमका अलंक्त ओर जान।। व्रति व्यापार और अनुप्रास बांन
इह कहे सबदके अलंकार।। पावे न पार पंडित अपार।। ।।३३।।
सुरतान रांन विक्रम सुतन।। धरमछम पोर पति दोने धन
भल उक्त सहित कीनी सभूप।। ईह अलंकारमाला अनुप।। ।।३४।।

इति श्री सुरतान रान विरचितायां अलंकार–माला संपूर्ण।।

संवत १८४५ना वर्षे वैसाष मासे।। कृष्णपक्षे ३० रविवासरे।। श्री सुदामापुर मध्ये वास्त्व्ये कान्य-कुब्ज ज्ञातिय जोसी जेकृष्ण मिदं पुस्तक लि०।।]]

☆ ☆ ☆ ઉદ્યોગ અને સંસ્કારની નગરી : પોરબન્દર

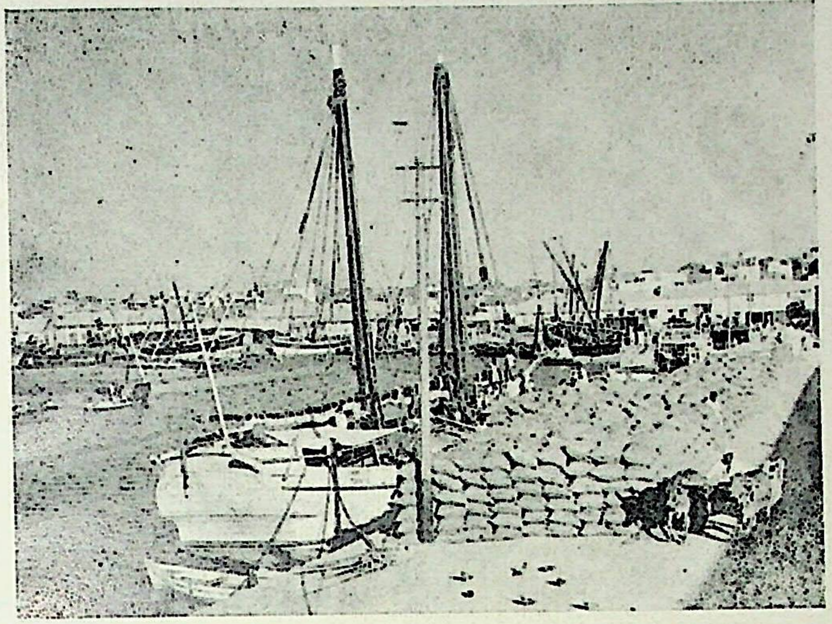
લેખક : શ્રી હરજીવનભાઈ થાનકી, અધ્યા. આર્ય કન્યા ગુરુકુલ, પોરબંદર

પુર એટલે શહેર અને બંદર મળી, અપભ્રંશ થઈ પોરબંદર નામ બન્યું. આજે એ બંદર બારમાસી (All weather) બની રહ્યું છે, ત્યારે તે કેવળ સોરઠ, સૌરાષ્ટ્ર કે ગુજરાતનું જ નહીં, પણ આખા ભારતવર્ષનું ધ્યાન ખેંચનારું બંદર બની રહેશે. આ શહેરનો જેટલો ભૂતકાળ ભવ્ય છે, તેટલો જ ભવિષ્યકાળ પણ ઉજ્જવલ બની રહેવાનાં એંધાણ અત્યારથી જ વર્તાઈ રહ્યાં છે. બહારની કોઈ પણ વ્યક્તિ અહીં આવીને, તેના નાવીન્યથી પ્રભાવિત થઈને જાય છે. સિમેન્ટની ફેક્ટરીઓ, સિમેન્ટના રસ્તાઓ, પાકાં પથ્થરનાં મજબૂત મકાનો, અને રસ્તાઓ ઉપર નિશદિન દોડતાં ભારખાનાંઓનો ધમધમાટ, આ બધું જ પોરબંદરની આધુનિકતા સાથે સમૃદ્ધિની સ્મૃતિ તાજી કરાવી જાય છે.

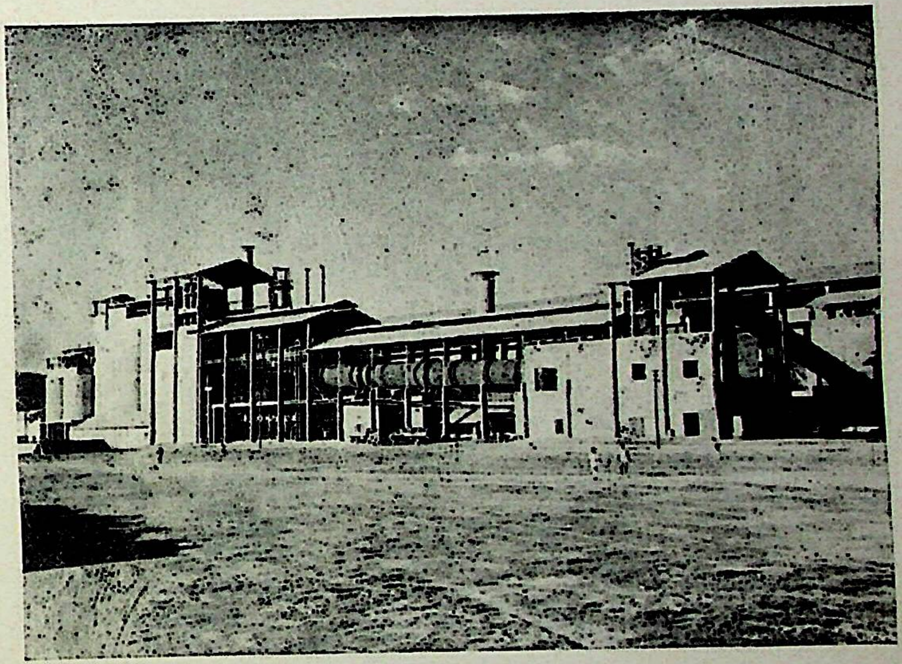
પોરબંદર શહેર ત્રણ બાબતો માટે વખણાતું આવ્યું છે, એ તો હવે ખૂબ જાણીતી હકીકત બની છે. પોરબંદરના 'રાણો, ભાણો અને પાણો' વખણાય. કલાપ્રેમી સહૃદય રાજા રાણાસાહેબ, અત્યંત લોકપ્રિય, સફળ વ્યાપારી, નામાંકિત દાનવીર શ્રી ભાણજી લવજી ધીવાળા અને સફેદ ચૂનાના પથ્થરના મકાનોથી શોભી રહેલ પોરબંદર. વળી આ પથ્થરને કારણે ફૂલતાફાલતા જતા સિમેન્ટ, સોડા-ઍશ, રંગો-રસાયણો અને ટાઈલ્સ જેવા ઉદ્યોગો; — પોરબંદરની 'સિકલ' બદલી રહ્યા છે. છેક કૃષ્ણસખા સુદામાથી માંડી અર્વાચીન યુગના સુદામા ગાંધી સુધીના યુગ ઉપર પોરબંદરને કેન્દ્રમાં રાખી વિહંગાવલોકન કરીશું, તો તેમાં સ્થૂળ અને સૂક્ષ્મ સમૃદ્ધિ અને સંપત્તિ વિશેષરૂપે જણાશે. તેના પત્થરે ભારતના સૌથી વધુ સમૃદ્ધ એવા કુબેરો — બિરલા-તાતાને પણ આકર્ષીને પોતાના બનાવી લીધા છે અને તેની સૂક્ષ્મ સમૃદ્ધિએ પોરબંદરના રાણાસાહેબ તથા નાનજી કાલિદાસ મહેતાને સંસ્કૃતિપ્રેમી બનાવી લીધા છે. પોરબંદરને આંગણે ઉદ્યોગની પ્રથમ શરૂઆત કરનાર જ શ્રી નાનજીભાઈ. 'મહારાણા મિલ'થી શરૂ કરી, 'જગદીશ ઓઈલ ઇન્ડસ્ટ્રીઝ' સુધી વિસ્તારીને આખરે 'સૌરાષ્ટ્ર સિમેન્ટ ઍન્ડ કેમિકલ ઇન્ડસ્ટ્રીઝ' સુધી પોતાના ઉદ્યોગોને વિકસાવી, ૨૫મી ઑગસ્ટ, ૧૯૬૯ને દિને સવારે ૯–૪૫ કલાકે ચિરનિદ્રામાં પોઢેલા પોતાના એ પનોતા પુત્રને પોરબંદર તો કદી નહીં ભૂલે.

અત્યારે પોરબંદર શહેરની વસતિ લગભગ એક લાખની સંખ્યાને આંબી રહી છે, ત્યારે તેના વિકાસમાં સહાયભૂત થનારાં બળોનો વિચાર કરવો જોઈએ. આ શહેરને આંતરરાષ્ટ્રીય તખતા પર મૂકનાર ઐતિહાસિક પ્રથમ યોગ તે મહાત્મા ગાંધીજીનો જન્મ. એ જન્મભૂમિ ઉપર ચણાયેલું 'કીર્તિ મંદિર', જેને જોવા માટે દેશવિદેશથી મોટી સંખ્યામાં આવતાં યાત્રાળુ — ધાર્મિક, ઐતિહાસિક અને ઔદ્યોગિક ભારતની અભિજાત અને રૂઢિચુસ્ત પરંપરાવાળી પ્રજા-પણ સુદામાપુરીથી અને હવે પૂજ્ય ગાંધીજીનાં જન્મઘર અને કીર્તિમંદિરથી આકર્ષાઈને આવે છે.

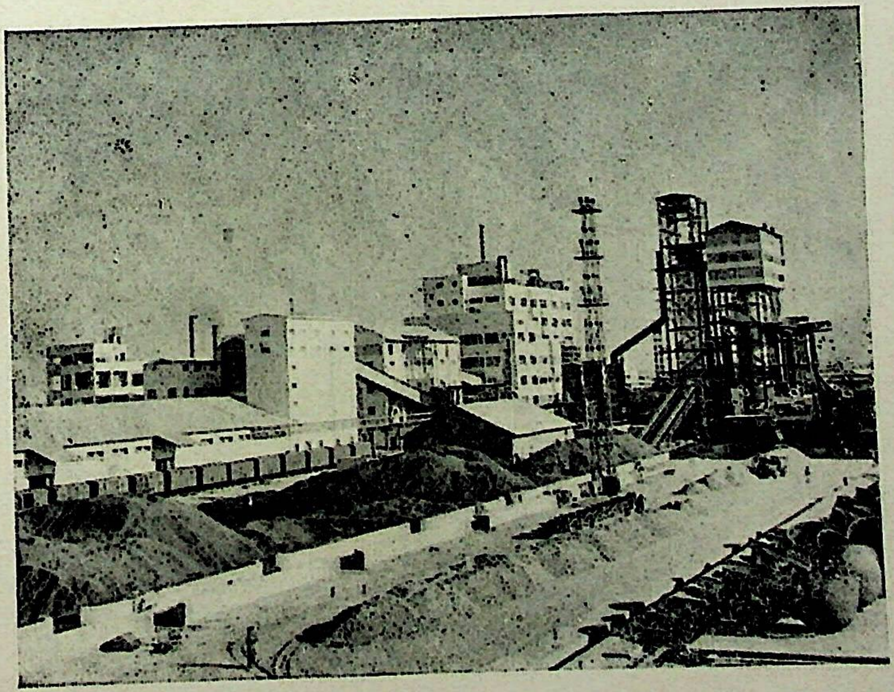
આ જ પોરબંદરનો 'બરડો' ડુંગર એના પંથકને નૈસર્ગિક સૌંદર્ય ઉપરાંત વિશાળ જળરાશિ સાથે ખનિજ પૂરું પાડે છે. તેમાં ખંભાળા હિલ, ખંભાળા હાઉસ અને ઉપવન તો અદ્‌ભુત! તે ઉપરાંત ભાણવડ બાજુના વિસ્તારમાં પ્રાચીન શિલ્પ-સ્થાપત્ય નગરી 'ઘૂમલી' જેઠવાઓની રાજધાની. તેની કોતરણી કલા અને કારીગરી પણ બેનમૂન. રાણા સરતાનજી અને તેણે સ્થાપેલો — શહેરની વચ્ચોવચ આવેલો — 'સરતાનજીનો ચોરો', ત્યાંથી સુદામાચોક પાસેથી પસાર થઈને સીધેસીધા ચાલ્યા જાવ, એટલે આવે પોરબંદરનો રાજમાર્ગ — મહાત્મા ગાંધી રોડ અને તેને અંતે 'માણેકચોક'. જમણી બાજુ કીર્તિમંદિર અને એથી આગળ જઈએ એટલે સીધા 'ઝવેરીબજાર' અને ત્યાંથી બંદર અને 'બારમાસી બંદર.' અને પોરબંદર સુદામાચોકની આગળ જાઓ એટલે



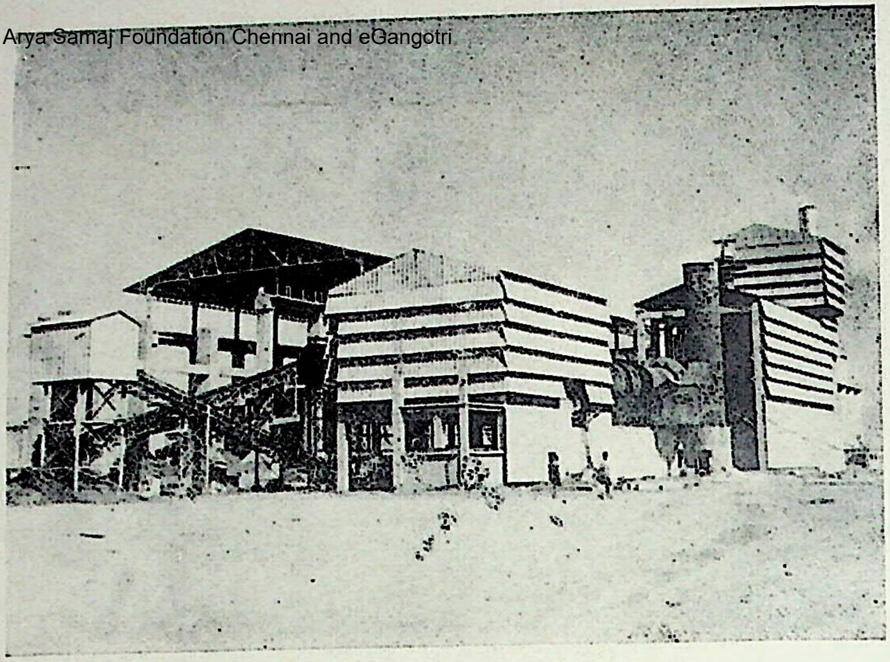
△ પોરબન્દરની ખાડીમાં નાગરેલાં વહાણો



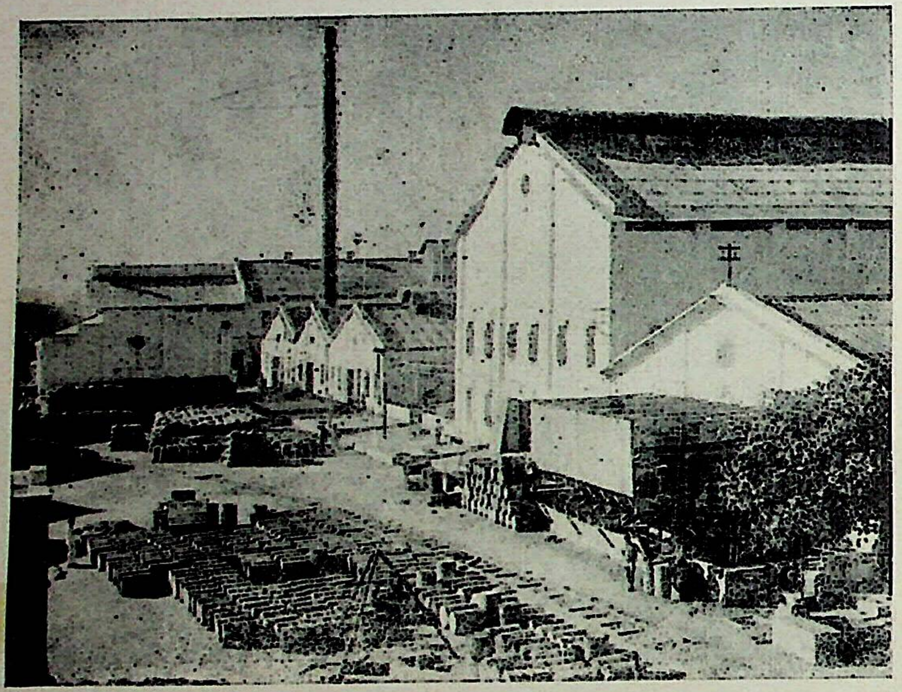
સૌરાષ્ટ્ર સિમેન્ટ ઍન્ડ કેમિકલ્સ △ ઇન્ડસ્ટ્રીઝ પબ્લિક લિમિટેડ, રાણાવાવ



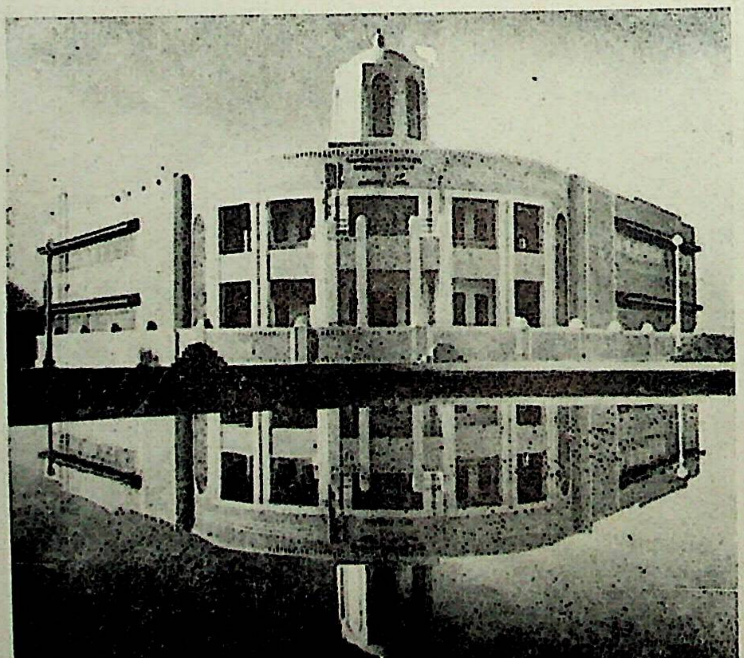
△ સૌરાષ્ટ્ર કેમિકલ્સ પોરબંદરનું સોડાએશનું કારખાનું



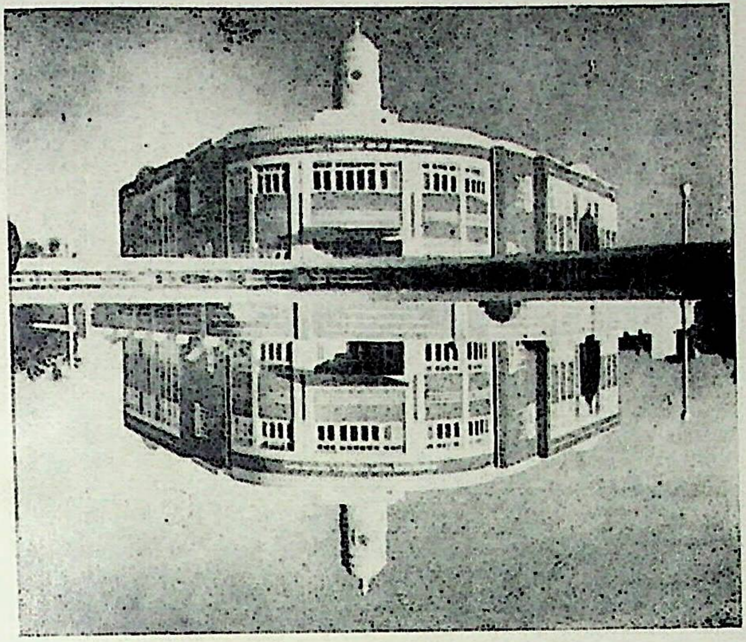
એ. સી. સી. ની △
નવી સિમેન્ટ ફેક્ટરી



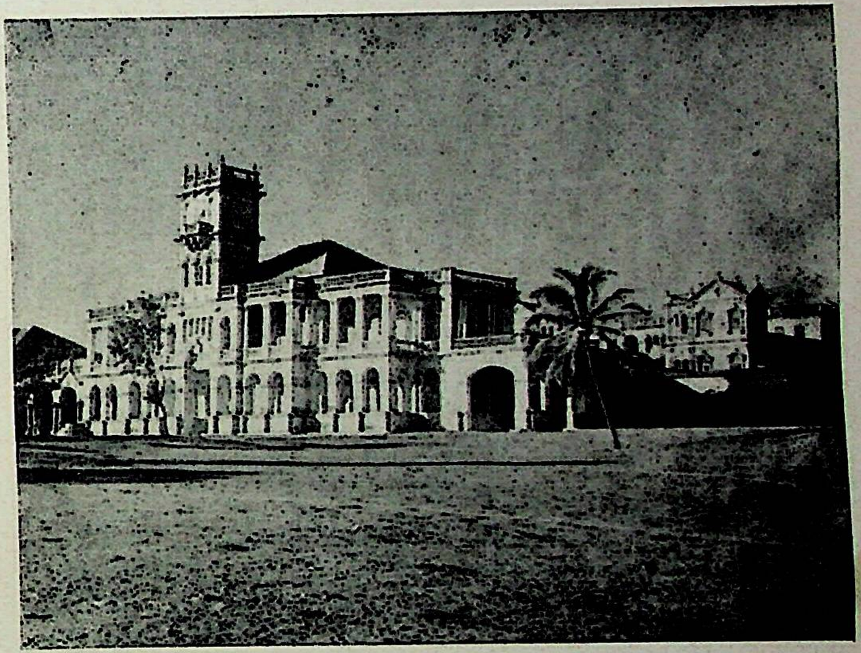
△ જગદીશ ઑઈલ ઇન્ડસ્ટ્રીનું,
વેજીટેબલ ઘીનું કારખાનું



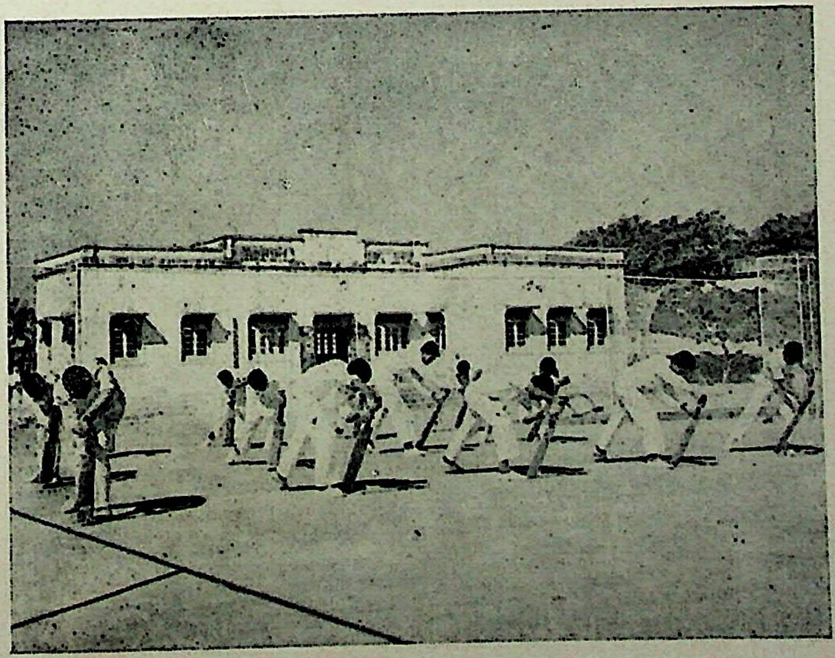
મહારાણી શ્રી રૂપાળીબા હૉસ્પિટલ △
મેટરનિટીહોમ ફૉર વિમેન



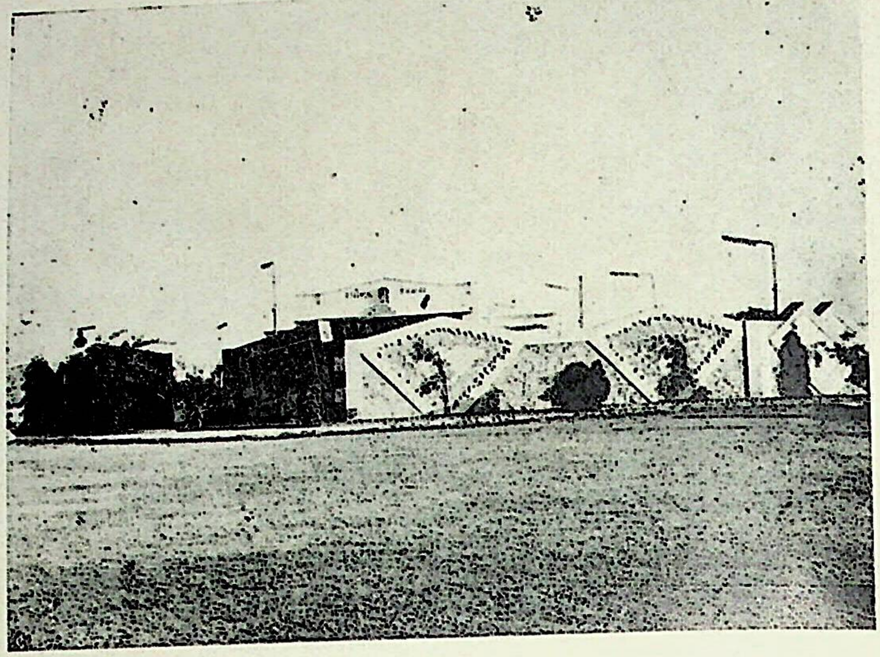
△ મહારાણી શ્રી બાલુબા
કન્યા વિદ્યાલય પોરબંદર



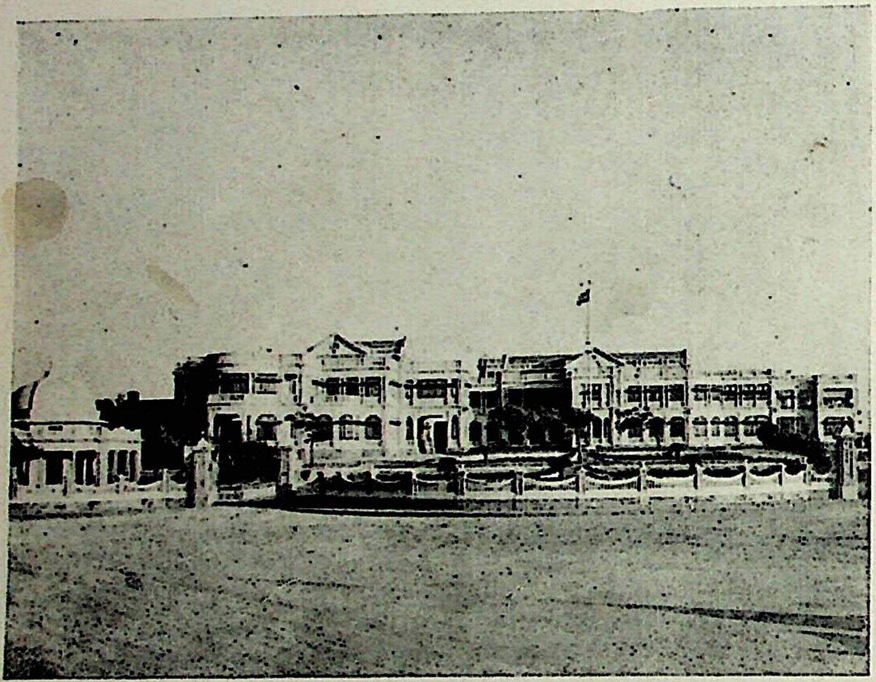
'દરિયામહાલ'ની શ્રી રામબા △
ગ્રેજ્યૂએટ ટીચર્સ કૉલેજ



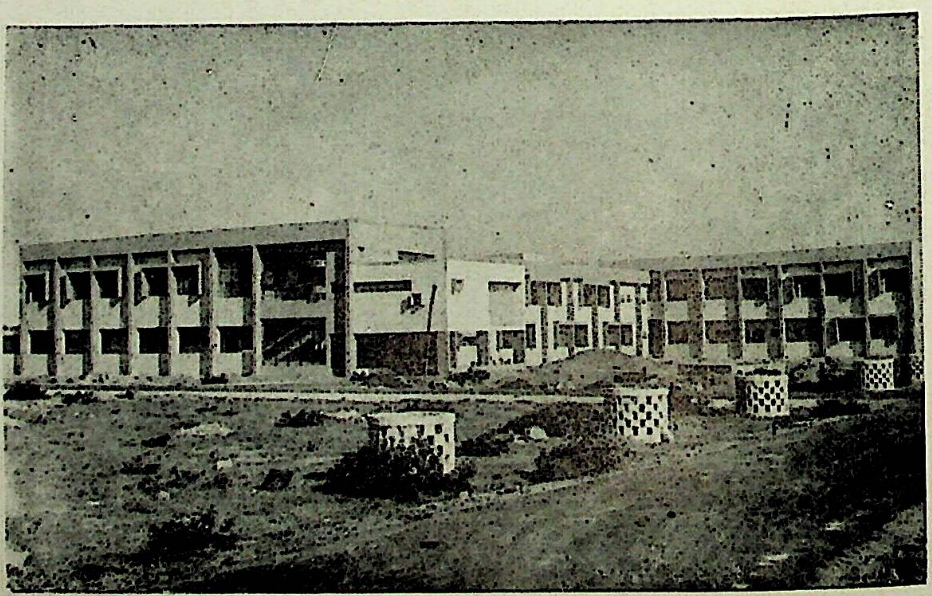
△ દુલિપ સ્કૂલ
ઑફ ક્રિકેટ



કમલા બાગનો △
રવીન્દ્ર રંગમંચ



△ હઝૂર પેલેસ
પોરબંદર



ગવર્નમેન્ટ △
પોલિટેકનિક

તમને 'પાઘડી પને' સીધેસીધા ભાવસિંહજી પાર્ક પાસેથી રૂપાળીબા બાગ, ફુવારા પાસે થઈને કમલા નેહરુ બાગ પાસે જાઓ કે જ્યાં બીજા તબક્કાનું પોરબંદર પૂરું થઈ, ત્રીજા તબક્કાની શરૂઆત થાય અને તે જ આપણું આધુનિક યુગની સ્મૃતિ ખડી કરતું પોરબંદર.

મહર્ષિ દયાનંદ વિજ્ઞાન મહાવિદ્યાલય અને ત્યાંથી આગળ ચાલો એટલે કર્લીનો પુલ, ઔદ્યોગિક વિસ્તાર અને તેની વચ્ચે આવેલાં માધવાણી આર્ટ્સ અને કૉમર્સ કૉલેજનાં આધુનિક મકાનો પાસે થઈને તમે છેક ઍરોડ્રોમ સુધી પહોંચી જાઓ. ત્યાં પણ તમને 'ગવર્નમેન્ટ પોલિટેક્નિક' સામું મળે. જરાક આગળ જાઓ એટલે તમને 'ફીટ-ટાઇટ નટ્સ અને બોલ્ટ' તથા દૂર દૂર સૌરાષ્ટ્ર સિમેન્ટ અને કેમિકલ્સના શેડ દેખાવા માંડે. આ એ જ ધનકુબેરોની નગરી પોરબંદર કે જ્યાં આજથી ફક્ત દસ જ વર્ષ પહેલાં પતિપત્ની સાથે નીકળતાં ત્યારે માણસો ટીકી ટીકીને સામું જોઈ રહેતાં. આજે ત્યાં પચરંગી જનસમુદાયની હકડે ઠઠ જામે છે.

પોરબંદર આવેલી કોઈ પણ વ્યક્તિ તેની 'ચોપાટી' અને તેના ઉપરના 'ભેળહાઉસ' તથા સાત વીલાઓ અને પાસેનો 'હઝૂરપેલેસ' જોયા વગર જાય તો તે ન ચાલે! ગયા નવેમ્બરે સ્વીડનથી આવેલા એક કલાકારદંપતી સાથે હું ચોપાટી ગયો, ત્યારે તેઓ બોલી ઊઠયાં, "Oh! How beautiful the sea-shore is!" મેં કહેલું, 'Yes, so beautiful'. તેમણે પૂછયું : "Don't you come to swim and walk, here?" મેં કહ્યું, "I do come for a walk on Sunday but not for swimming." ત્યારે તેમને નવાઈ લાગી કે આવો સુંદર દરિયાકાંઠો છતાં નહાવા-તરવા, અને boating માટે લોકો કેમ નહીં જતા હોય?

પોરબંદરમાં ખાસ તમને ખારવા, મહેર અને રબારીઓ જેવી કોમોની વસતી દેખાય. તેમાં સૌથી વધુ પ્રાચીન અને આકર્ષક કોમ તે મેર. પૂરા પાંચ હાથ ઊંચા, હૃષ્ટપુષ્ટ અને તંદુરસ્ત. મેર જ્ઞાતિ અને તેનો પહેરવેશ, તેની બોલી અને તેના રીતરિવાજ બધાં જ આકર્ષક. વળી આ કોમમાં રહેલી લોકકલા જોવી હોય તો હોળી ઉપર રમાતો 'દાંડિયારાસ' જોવો. રોજ-બ-રોજની જીવનરીતિ જોવી હોય તો પોરબંદરની આજુબાજુના કોઈ પણ ખેતરમાં પહોંચી જવું. પુરુષો તમને ચીણવાળી ચોરણી અને આંગડીમાં, તેમ જ સ્ત્રીઓ તમને લાલચટક ગ્રામ-પોશાકમાં જોવા મળશે. જો સ્ત્રી જાજરમાન અને લાલ પોશાકવાળી હોય તો તમારે તેને ખુશીથી મેં'રાણી ગણવી. તેની 'બોલી'માં તમને નિખાલસતા અને આત્મીયતા લાગશે.

પોરબંદરની બીજી જાણીતી કોમ તે ખારવા. પુરુષો મચ્છીમારી અને વહાણવટા માટે લગભગ નવ માસ બહારગામ વસે અને સ્ત્રીઓ જ મોટેભાગે તેનો ઘરવહીવટ ચલાવે. મજૂરી કરીને રોટલો રળી લે. આ પ્રજાનો મુખ્ય ખોરાક 'બાજરાના રોટલા', છાશ અને ડુંગળીલસણનું શાક. બહુ બહુ તો ગોળ મિષ્ટાન્ન તરીકે હોય ખરો. પણ આ સાદો અને સાત્ત્વિક ખોરાક તેમના શરીરને જોમવંતું રાખે છે. આ બે પ્રધાન કોમ ઉપરાંત સલાટ, કુંભાર, સુથાર, હરિજન વગેરે તો ખરા જ. તે ઉપરાંત વૈશ્યોમાં મુખ્યત્વે લોહાણા અને મેમણ. બ્રાહ્મણમાં પોરબંદરના બરડાઈ બ્રાહ્મણો, ક્ષત્રિયમાં મેર, નાગર-વાણિયા અને શૂદ્રમાં હરિજન-વાઘરી જેવી લગભગ કોમોની લાક્ષણિકતાઓથી ભરપૂર તમને પોરબંદર દેખાય. તે ઉપરાંત હાલના નવા ઉદ્યોગોને કારણે તમને તેમાં પચરંગીપણું અને રંગરંગીલાપણું પણ આવતુંજતું દેખાય ખરું. પોરબંદરને સામાજિક અને સાંસ્કૃતિક મનોરંજન પૂરું પાડવા માટે શહેર-સુધરાઈના 'ટાઉનહૉલ' ઉપરાંત 'રવીન્દ્ર રંગમંચ'ને પણ ગણાવી શકાય. તે ઉપરાંત સ્વ. નાનજીભાઈ કાલિદાસ મહેતા ટ્રસ્ટ રચિત અને સ્થાપિત આર્યકન્યા ગુરુકુલ છેલ્લાં લગભગ ત્રીસ વર્ષથી, ભાવસિંહજી હાઈસ્કૂલ સાઈઠ કરતાં પણ વધુ વર્ષથી, તેમ જ નવયુગ કેળવણી મંડળ છેલ્લાં વીસ વર્ષથી પોરબંદરનું સાંસ્કૃતિક ઘડતર કરી રહેલ છે. ગુરુકુલ અને મહિલા કૉલેજ બહેનોને શ્રેણી જથી માંડી બી. એ. સુધીનું શિક્ષણ આપે છે. તેની પાસે આવેલાં ભારતમંદિર અને તારામંદિર યાત્રાળુઓને શૈક્ષણિક અને સાંસ્કૃતિક મનોરંજન પૂરાં પાડે છે; તો કેળવણી દૃષ્ટિએ ઉચ્ચ શિક્ષણ માટે તૈયાર કરવાનું કાર્ય નવયુગ કેળવણી મંડળની સંસ્થાઓ ઉપરાંત વી. જે. મદ્રેસા, રામબા ગ્રેજ્યુએટ ટીચર્સ કૉલેજ, ભારતીય વિદ્યાલય, બિરલાસાગર હાઈસ્કૂલ અને ગવર્નમેન્ટ

પોલિટેકનિક પણ કરી રહેલ છે. અહીં આયુર્વેદ કૉલેજ પણ હતી અને ગીતાપાઠશાળા પણ છે. આ પોરબંદર, મોજશોખની બાબતમાં પાછીપાની કરતું નથી. એ બતાવવા માટે શહેરની લગભગ ૩૦૦થી ૪૦૦ પાનની દુકાન તરફ અંગુલિનિર્દેશ કરી શકાય. છેક કલકત્તા, ચોરવાડ અને પાલઘરથી જાતજાતનાં-ભાતભાતનાં પાન અહીં આવે છે. તેમાં મુખ્યત્વે મીઠી, કપૂરી અને બંગલો છે. હજારો રૂપિયાનાં પાન તો એકલું પોરબંદર ચાવી જાય છે. તમારે સામાન્ય મનોરંજન માણવું હોય તો અહીં પાંચ સિનેમા થિયેટર પણ છે. તેમાં મુખ્યત્વે પ્લાઝા, હરીશ, લીબર્ટી અને મહેન્દ્રને ગણાવી શકાય. આ ઉપરાંત અહીંનાં જોવાલાયક સ્થળોમાં રોકડિયા હનુમાનનું મંદિર ભવ્ય અને ઉત્તુંગ છે. ભાવેશ્વર પ્લૉટમાં શંકરનું મંદિર તેમ જ શ્રી સત્યનારાયણનું મંદિર ગણાવી શકાય.

પોરબંદરની અન્ય સામાજિક અને સાંસ્કૃતિક સંસ્થાઓમાં થિયોસૉફિકલ સોસાયટી, શ્રી અરવિંદ સોસાયટી, રૉટરી ક્લબ, ઇનરવ્હીલ, લાયન્સ ક્લબ અને જુનિયર ચૅમ્બર્સ અને શ્રી-રંગમ્ પોતપોતાની રીતે પ્રગતિ કરી રહેલ છે. આવી સંસ્થાઓ મારફત શહેરનો ધનવાન વર્ગ સામાજિક કાર્યો કરવાનો લહાવો લે છે. તેઓ આજુબાજુનાં ગામડાંઓમાં ચોક કે ચૉરા બંધાવવા, દાંડિયારાસ માટેનાં પ્લૅટફૉર્મ બાંધવા જેવી પ્રવૃત્તિ કરે છે, તો 'હૉર્ટીકલ્ચરલ' સોસાયટી ફૂલછોડ અને બાગબગીચા તરફ લોકોની વૃત્તિ વાળે છે; ને નવયુગ કેળવણી મંડળ અવારનવાર 'આ માસનાં ગીતો-વ્યાખ્યાનો' જેવી શ્રેણીથી, બહારથી વિદ્વાનોને બોલાવી, લોકોને જ્ઞાનામૃતનું પાન કરાવે છે. આવી સૂક્ષ્મ અને સ્થૂળ સંસ્થાઓનો ફાળો કાંઈ નાનોસૂનો તો ન જ ગણાય.

આ ઉપરાંત છેલ્લા એક વર્ષથી પોરબંદરને નવું એસ. ટી. બસ સ્ટૅન્ડ મળ્યું છે. સમૃદ્ધ રેલવે સ્ટેશન અને ઍરોડ્રોમ તો છે જ. અહીંના જીવનજરૂરી ઉદ્યોગોમાં મુખ્યત્વે મીઠાનો ઉદ્યોગ, જીનિંગ ઍન્ડ પ્રેસિંગ ફૅક્ટરીઓ, ઓઈલ મિલો છે. એ રીતે તેલ, કપાસ, કાપડ અને અનાજને ગણી શકાય. હાલમાં પોરબંદરના એન્જિનિયરિંગ ઉદ્યોગે પણ ઠીક ઠીક પ્રગતિ સાધી છે, જેમાં ગજ્જરભાઈઓનો ઉલ્લેખ અવશ્ય કરી શકાય. એ ઉપરાંત 'યુનિયન બૉલબેરિંગ'નું કારખાનું તેમ જ ટાઈલ્સ ફેક્ટરીઓ, તેમ જ હ્યુમ પાઈપ ફેક્ટરીના ઉદ્યોગો ગણાવી શકાય.

જે શહેરને આંગણે ત્રણ ત્રણ સિમેન્ટ ફેક્ટરીઓ આવી હોય, એક સોડાએશ ફેક્ટરી, કાપડમિલ, તેમ જ અરુણ વનસ્પતિ જેવા ઉદ્યોગ હોય ત્યાં આનુષંગિક લઘુઉદ્યોગો સહેલાઈથી વિકસાવી શકે છે. મચ્છી-મારીના ઉદ્યોગને કારણે આઈસ ફેક્ટરીઓની સંખ્યા પણ વધી રહી છે. તે ઉપરાંત બહારગામના લોકોની સુવિધા માટે 'હોટેલ ઓસનિક', 'રામ ગેસ્ટહાઉસ' અને 'રાજકમલ ગેસ્ટહાઉસ' સેવા આપી રહ્યાં છે.

આમ, પોરબંદર શહેર એટલે સોરઠની અલિખિત જધાની, નવા ઉદ્યોગો માટેનું લોહચુંબક, અદ્યતન વિશાળ અને પાકાં પથ્થરનાં મકાનોથી અનેકનાં હૃદય-મનને જીતી લેતી સ્વચ્છ, સુંદર અને સાત્ત્વિક નગરી, દૂરદૂરના પ્રવાસીઓને આકર્ષતી, વિશાળ સાગરકાંઠો ધરાવતી સર્વાંગસુંદર નગરી, ભૂગર્ભ ગટર યોજનાથી આધુનિકતા તરફ પ્રયાણ કરતી, વિકસતી ઔદ્યોગિક નગરી છે.

જો આપ પોરબંદરની મુલાકાતે આવશો તો જરૂર પ્રસન્નતા મેળવી પાછા ફરશો. જો તમે શિક્ષણ સાહિત્ય અને સાંસ્કૃતિક ક્ષેત્રની વ્યક્તિઓને મળવા ચાહો, તો તમારે શિક્ષક, કલાવિવેચક, અને કવિશ્રી રતિલાલ છાયાને મળવું પડશે. છેલ્લાં લગભગ પચાસ વર્ષોથી તેઓ ભાવસિંહજી હાઈસ્કૂલ, 'પથદીપ' અને શ્રી-રંગમ્ સંસ્થાઓ દ્વારા પોતાની મૌલિક અને વિશિષ્ટ સેવાઓ પોરબંદરને ચરણે ધરી રહ્યા છે તે ઉપરાંત સફળ શિક્ષકને શોધવા તમારે શ્રીયુત મણિભાઈ વોરા પાસે પહોંચવું પડશે. કવિતા-કલ્પના સાથે આદર્શ અને વાસ્તવિકતાનો સુમેળ શોધવા શ્રી દેવજી રા. મોઢા પાસે જવું પડશે. તે ઉપરાંત ખાદીગ્રામોદ્યોગ દ્વારા રચનાત્મક કાર્ય કરતા મથુરાદાસ ભુપ્તા કે રાજકીય ક્ષેત્રે ધારાસભ્ય તરીકે માલદેવજી ઓડેદરા અને શ્રી કક્કડ પણ પોરબંદરને પોતાની વિશિષ્ટ સેવાઓ આપી રહ્યા છે. ભજન કવિ જોવા હશે તો 'સુધાંશુ' દેખાશે. નવી કવિતા શોધવી હશે તો ચંદ્રકાંત દત્તાણી દેખાશે, વાર્તાકાર શોધવા હશે તો જગદીશભાઈ અને છગનભાઈ પરમાર તમને

દેખાશે; ને કલાકાર શોધવા હશે તો શ્રી નારાયણ ખેર, અરિસિંહ રાણા અને દેવજીભાઈ વાજા દેખાશે. આમ વિવિધ ક્ષેત્રે પોરબંદરનું પ્રદાન અનન્ય છે; ભાવપૂર્ણ છે.

બહુવિધ વિવિધતા ધરાવતા પોરબંદરે અનેક નામાંકિત ડૉક્ટરો, વકીલો, વ્યાપારીઓ, ઉપરાંત સાહિત્યકારો, સાક્ષરો, પત્રકારો અને કલાકારો ઉત્પન્ન કર્યા છે. તેમાં શ્રી જગન્નાથ અહિવાસી, શ્રી ગુલાબદાસ બ્રોકર, શ્રી દ્વારકેશલાલજી મહારાજ, સ્વ. શ્રી શામળદાસ ગાંધી, સ્વ. ડૉ. ડી. જી. વ્યાસ, શ્રી જયકૃષ્ણ ઈન્દ્રજી અને શ્રી માનસિંહજી રાણા જેવા અનુક્રમે સમર્થ કલાકાર, વાર્તાનવેશ, સંગીતકલાવિશારદ, પત્રકાર, કલાવિવેચક, વનસ્પતિશાસ્ત્રી અને આધુનિક સ્થાપત્યના સુપ્રસિદ્ધ જ્ઞાતા–પુરુષોનો બહુવિધ સમાવેશ થાય છે. આમ સ્થૂળ અને સૂક્ષ્મ રીતે – પોરબંદરનો ઇતિહાસ ગૂજરાતે અને ભારતે નાણી જવા જેવો છે – એની યાદ આ ઉદ્યોગ અને સંસ્કારની નગરી આપી જાય છે.

A VISIBLE GLINT

A greater era of man's living seems to be in promise, whatever nearer and earthier powers may be striving to lead him on a side path away to a less exalted ideal, and with that advent there must come a new great age of his creation different from the past epochs which he counts as his glories and superior to them in its vision and motive. But first there must intervene a poetry which will lead him towards it from the present faint beginnings. It will be aided by new views in philosophy, a changed and extended spirit in science and new revelations in the other arts, in music, painting, architecture, sculpture, as well as high new ideals in life and new powers of a reviving but no longer limited or obscurantist religious mind. A glint of this change is already visible. And in poetry there is already the commencement of such a greater leading; the conscious effort of Whitman, the tone of Carpenter, the significance of the poetry of A.E., the rapid immediate fame of Tagore are its first signs. The idea of the poet who is also the Rishi has made again its appearance. Only a wider spreading of the thought and mentality in which that idea can live and the growth of an accomplished art of poetry in which it can take body, are still needed to give the force of permanence to what is now only an incipient and just emerging power.

(From : "Future Poetry") —*Shri Aurobindo*

☆ ☆ ☆ रामगुप्त : एक ऐतिहासिक विवाद

डा० परमेश्वरीलाल गुप्त, एम० ए०, पी–एच० डी०, अध्यक्ष पुरातत्व-संग्रहालय, पटना

प्राचीन भारतीय इतिहासके सूत्र इतने कम उपलब्ध हैं और जो उपलब्ध हैं, वे इतने अधिक दिशाओंमें बिखरे हुए हैं कि उनको समेटकर कोई रूप देना सहज नहीं है। विभिन्न दिशाओंमें बिखरी सामग्रीको एकत्र कर सजाने मात्रसे हमारा प्राचीन इतिहास तैयार नहीं हो जाता। प्राप्त सामग्रीके विश्लेषण-विवेचन करनेके साथ-साथ उनकी व्याख्या करनी पड़ती है। इस प्रकार प्रस्तुत इतिहास, इतिहास है भी, यह बहुधा सन्दिग्ध बना रहता है और नाना प्रकारके विवादोंको जन्म देता है। और यह विवाद अक्सर विद्वानोंके बीच वाग्युद्धका रूप ले लेता है। इसकी कल्पना सामान्य पाठक नहीं कर पाता।

इतिहासकी एक ऐसी ही विवादास्पद कहानी है – रामगुप्त। रामगुप्तके नामसे सामान्य इतिहासके विद्यार्थीका अभी परिचय नहीं है, किन्तु जो साहित्यके सम्पर्कमें हैं, उनके लिए यह नाम सर्वथा अपरिचित नहीं। हिन्दीके पाठक श्री जयशंकर प्रसादके नाटक ध्रुवस्वामिनीसे भली प्रकार परिचित हैं। रामगुप्त इस नाटकका एक प्रमुख पात्र है; वह ध्रुवस्वामिनीका पति और गुप्तवंशीय सम्राट् चन्द्रगुप्त विक्रमादित्यका बड़ा भाई है। इस रूपमें रामगुप्तको वे लोग भी जानते हैं जिन्होंने गुरु-भक्त सिंहका महाकाव्य विक्रमादित्य पढ़ा है। उन गुजराती पाठकोंके लिए भी यह नाम अपरिचित नहीं है, जिनका मुंशी (कन्हैयालाल माणिकलाल मुंशी) साहित्यसे परिचय है। यह उनके नाटक ध्रुवदेवीका पात्र है। इसी प्रकार बंगला साहित्य-प्रेमी राखालदासके उपन्यास ध्रुवाके माध्यमसे उसे जानते हैं।

रामगुप्तका नाम इस शताब्दीके तीसरे दशक तक इतिहास और साहित्य दोनोंसे सम्बन्ध रखनेवाले लोगोंके लिए अनजान था। १९२३ में पहली वार संस्कृत साहित्यसे सम्पर्क रखनेवालोंका ध्यान इस बातकी ओर आकृष्ट हुआ कि सुप्रसिद्ध नाटक मुद्राराक्षसके लेखक विशाख-दत्तने 'देवी-चन्द्रगुप्तम्' नामका एक दूसरा नाटक भी लिखा था। उस वर्ष रामकृष्ण कविको भोज-कृत 'श्रृंगार–प्रकाश' में इस नाटकके तीन अवतरण दिखाई पड़े।[१] लगभग उसी समय फ्रेंच विद्वान् सिल्वाँ लेवीने भी इस नाटकके छः अवतरण रामचन्द्र और गुणाढ्य-कृत नाट्य-दर्पणमें देखे।[२] तदनन्तर १९२६में व० राघवन्ने इस नाटकके दो अवतरण सगर–नन्दिन् कृत नाटक-लक्षण कोषमें ढूंढ़ निकाले। उन्हें श्रृंगार-प्रकाश और नाट्य-दर्पणसे ज्ञात एक अवतरण अभिनवगुप्त कृत अभिनव भारतीमें भी मिला।[३] इन सभी अवतरणोंको क्रम-बद्ध कर इन पंक्तियोंके लेखकने अपने समीक्षा-ग्रन्थ 'प्रसादके नाटक'में उद्धत किया है। ये अवतरण इतने विखरे हुए हैं कि उनसे नाटकके कथानकका सम्पूर्ण स्वरूप नहीं निखरता, केवल आभास मिलता है।

नाटकके उपलब्ध अवरतणोंसे इतना ही ज्ञात होता है कि रामगुप्तके शासनकालमें किसी शक नरेशने उनके राज्य पर आक्रमण किया। उसका सामना न कर रामगुप्तने अपने मन्त्री (अथवा मन्त्रियों)की सलाह पर अपनी पत्नी ध्रुवस्वामिनीको देकर आक्रामकको शान्त करनेका निश्चय किया। रामगुप्तके छोटे भाई चन्द्रगुप्तको, जिसे नाटकमें कुमार कहा गया है और जो वीर और साहसी था, यह बात

१. इंडियन एण्टीक्वेरी, ५२, पृष्ठ १८२

२. जूर्नेल एशियाटिके, २०३, पृष्ठ २०१

३. जर्नल ऑफ बनारस हिन्दू युनिवर्सिटी, २, ४०, २३, ३०७

नहीं जँची। उसने ध्रुवस्वामिनीको शत्रु-शिविरमें न जाने देकर स्वयं उनके वेशमें जानेका निश्चय किया। तदनुसार कुछ नारी-वेश धारी सैनिकोंके साथ चन्द्रगुप्तने शक-शिविरमें प्रवेश किया। जब शक-नरेश ध्रुवस्वामिनी रूपधारी चन्द्रगुप्तके आलिंगनको बढ़ा तो चन्द्रगुप्तने उसे झपट कर मार डाला। पश्चात् चन्द्रगुप्तने भाईको भी मार डाला और ध्रुवदेवीसे विवाह कर लिया।

नाटकके इन उद्धरणोंमें नाटकके तीन पात्रों रामगुप्त, चन्द्रगुप्त और ध्रुवस्वामिनीके नाम सामने आये। चन्द्रगुप्त और ध्रुवस्वामिनीका नाम आभिलेखिक सूत्रोंसे ऐतिहासिक व्यक्तियोंके रूपमें पहलेसे ज्ञात था, अतः इतिहासकारोंके एक वर्गका ध्यान इस ओर गया और उन्होंने यह अनुमान प्रस्तुत किया कि नाटकका तीसरा पात्र रामगुप्त भी ऐतिहासिक होगा। इस प्रकार उनकी दृष्टिमें नाटकके इन अवतरणोंने एक अज्ञात गुप्तवंशी शासकका नाम प्रकाशित किया।

रामगुप्तकी ऐतिहासिकताको सिद्ध करनेके प्रयत्नमें विद्वानोंको कुछ अन्य सूत्र भी उपलब्ध हुए, जिनमें कुछ साहित्यिक और कुछ आभिलेखिक थे। साहित्यिक सूत्रोंके रूपमें प्राचीनतम उल्लेख उन्हें बाणके हर्षचरितमें प्राप्त हुआ। उसमें बाणने हर्षको पीलुपति स्कन्दगुप्त द्वारा कही गयी ऐसे राजाओंकी कहानियोंका उल्लेख किया जो अपनी लापरवाहीसे अपने शत्रुओंके शिकार हुए। ऐसी कहानियोंके प्रसंगमें एक उल्लेख इस प्रकार है–

अरिपुरे च परकलत्र-कामुकं कामिनीवेश-गुप्तः चन्द्रगुप्तः शकपतिमशासयत।[1]

(शत्रुनगर–अरिपुरमें परकलत्रकामुक शकपति कामिनी-वेशधारी चन्द्रगुप्त द्वारा मारा गया)

शंकरार्य (१७१३ ई०)ने अपनी टीकामें इसका इस प्रकार स्पष्टीकरण किया है–

शकानाम् आचार्यः शकपतिः[1] चन्द्रगुप्त-भ्रातृजायां ध्रुवदेवी-प्रार्थयमानः चन्द्रगुप्तेन ध्रुवदेवी-वेशधारिणी स्त्री-वेश-जन-परिवृत्तेन रहसि व्यापादितः।

(शकपतिने चन्द्रगुप्तकी भावज (भाभी)की आकांक्षा की, अतः उसने ध्रुवदेवीके वेशमें, अन्य नारीवेशधारी व्यक्तियोंकी सहायतासे उसे मार डाला।)

इस अवतरणकी ओर सर्वप्रथम डॉ० भाऊदाजीने ध्यान आकृष्ट किया था।[2] उस समय उन्होंने यह मत व्यक्त किया था कि इसमें चन्द्रगुप्त विक्रमादित्य द्वारा अन्तिम पश्चिम शक क्षत्रप रुद्रसिंहकी हत्याका संकेत है। तब इतिहासकारोंने इस अवतरणका ऐतिहासिक महत्त्व अस्वीकार किया और इन पंक्तियोंको बदनाम करनेवाली जनश्रुति (स्कैन्डलस ट्रेडिशन)[3]"की संज्ञा दी। जब शृंगार-प्रकाशमें उपलब्ध देवी-चन्द्रगुप्तम्‌के अवतरण ज्ञात हुए तब उनके साथ ए० आर० सरस्वतीने इसे पुनः प्रकाशित किया[4]। इससे यह प्रकट हुआ कि बाणके समयमें रामगुप्त-ध्रुवस्वामिनी-चन्द्रगुप्तवाली घटनाकी लोगोंको पूरी जानकारी थी और उस कथासे संस्कृतके विद्वान् अठारहवीं शतीमें भी परिचित थे।

राजशेखरने, जिनका समय दसवीं शती ई० आँका जाता है, अपनी काव्यमीमांसामें मुक्त वास्तु-स्वरूपके कथोत्थ (ऐतिहासिक घटना)का उदाहरण प्रस्तुत करते हुए निम्नलिखित चटु उद्धृत किया है–

---

१. निर्णय-सागर प्रेस संस्करण, पृ० २००।
२. लिटरेरी रिमेन्स ऑफ् डॉ० भाऊदाजी, पृ० १८३-९४।
३. स्मिथ, अर्ली हिस्ट्री आफ् इन्डिया, तृतीय संस्करण, पृ० २९२।
४. इण्डियन एण्टीक्वेरी, ५२, पृ० १८१।

दत्वा रुद्धगतिः खसाधिपतये देवीं ध्रुवस्वामिनीम्।
यस्मात् खण्डित-साहसो निववृते श्रीशर्मगुप्तो नृपः।
तस्मिन्नेव हिमालये गुरु-गुहाकोणा क्वणित् किन्नरे।
गीयन्ते तव कार्तिकेय-नगर-स्त्रीणां गणैः कीर्त्तयः॥[1]

(कार्तिकेय नगरकी नारियाँ, किन्नरोंकी ध्वनियों पर उस हिमालयकी गुरु-गुहाओंमें तुम्हारा यशोगान कर रही हैं, जहाँ नृप श्रीशर्मगुप्त अपनेको घिरा और बाहर निकलनेमें असमर्थ पाकर हताश हुआ और खसाधिपतिको देवी ध्रुवस्वामिनीको देकर लौटा।)

इसका अर्थ यह होता है कि राजशेखरको इस बातका पता था कि शर्मगुप्त (सम्भवतः रामगुप्तसे विकृत) नामक राजा किसी खस (शक) राजा द्वारा घेरे जाने पर अपनी रानी ध्रुव-देवीको देने पर विवश हुआ था। इस अवतरणकी ओर सर्व प्रथम चन्द्रधर शर्मा गुलेरीने ध्यान आकृष्ट किया था।[2] उसके बाद इसकी चर्चा डॉ० अनन्त सदाशिव अल्तेकरने की।[3]

डॉ० अनन्त सदाशिव अल्तेकरने एक अन्य कहानीकी ओर भी ध्यान आकृष्ट किया, जो मजमल-उत्-तवारीख नामक फारसी ग्रन्थमें उपलब्ध है। इसे तेरहवीं शताब्दी ई०में अबुल हसल अलीने लिखा था। वह किसी अरबी ग्रन्थका अनुवाद है, जो मूलतः किसी भारतीय ग्रन्थका अनुवाद समझा जाता है। यह कहानी इस प्रकार है—

रवाल (रामगुप्त) और बर्कमारीस (विक्रमादित्य द्वितीय चन्द्रगुप्त) परस्पर भाई भाई थे। पिताकी मृत्युके पश्चात् ज्येष्ठ भाई रवाल राजगादी पर बैठा। छोटा भाई बर्कमारीस स्वयंवरमें जीतकर एक राजकुमारीको घर ले आया। बड़े भाईने उसे देखा और उस पर मोहित होकर उसे ले लिया। उसके पिताके समयके एक विद्रोहीने जब राजकुमारीकी यह कथा सुनी तो बोला—जो व्यक्ति ऐसा करता है, वह राजपदके सर्वथा अयोग्य है। और वह सेना लेकर रवालके विरुद्ध चल पड़ा। और उसे एक पर्वतीय दुर्गमें घेर लिया। रवालने जब देखा कि दुर्ग पर अधिकार होने ही वाला है तो उसने सन्धि-प्रस्ताव भेजा। शत्रुने कहलाया—उस युवतीको मेरे पास भेजिये और अपने सामन्तोंसे भी कहिये कि मेरे अधिकारियोंके लिए अपनी एक एक लड़की भेजें। उन्हें लेकर मैं लौट जाऊँगा। रवालने अपने मन्त्रीकी सलाहसे शत्रुका प्रस्ताव स्वीकार कर लिया। जब बर्कमारीसको यह बात मालूम हुई तो उसने अपने भाईसे कहा—मुझे नारीवेश धारण करनेकी अनुमति दें तथा अपने सभी अधिकारियोंको भी इसी तरह अपने पुत्रोंको नारीवेशमें उपस्थित होनेको कहें। प्रत्येक व्यक्ति अपने जूड़ेमें कटार छिपा ले। इस रूपमें हम सबको शत्रु राजाके पास भेज दीजिये। रवालने उसीके अनुसार कार्य किया। बर्कमारीसकी योजना सफल हुई। सभी शत्रु मारे गये। इस घटनासे बर्कमारीसकी प्रतिष्ठा बढ़ गयी और उसी अनुपातमें रवालकी प्रतिष्ठाका ह्रास हुआ। इससे रवाल बर्कमारीसका शत्रु बन गया। बर्कमारीस अपने भाईकी बुरी नियत जान कर डरा और पागल बन गया और उसी पागलवेशमें वह राजमहलमें वहाँ चला गया, जहाँ रवाल बैठा गन्ना चूस रहा था। रवालको असावधान पाकर बर्कमारीसने उसके पेटमें छुरी भोंक दी

---

१. गायकवाड़ ओरियन्टल सीरीज, बड़ोदा, पृ० ४७।
२. नागरी प्रचारिणी पत्रिका, काशी, १, पृ० २३४-३५।
३. जर्नल आफ बिहार एण्ड उड़ीसा रिसर्च सोसायटी, पटना, १४, पृ० २४९।

और इस प्रकार मारकर उसे सिंहासनसे नीचे धकेल दिया और स्वयं उस पर बैठ गया और उस सुन्दरीसे विवाह कर लिया।[1] देवी-चन्द्रगुप्तम्के कथानकसे इस कथाका बहुत साम्य है।

इसके उत्तरार्धका, जो देवी-चन्द्रगुप्तम्के अवतरणमें उपलब्ध नहीं है, समर्थन चक्रपाणि दत्तके 'आयुर्वेद दीपिका टीका'से होता है जिसे उन्होंने बारहवीं शती ई०के मध्यमें चरक-संहिताकी टीकाके रूपमें लिखा था। इसमें उन्होंने विमानस्थानके चतुर्थ अध्यायके आठवें सूत्र, उपाधि-अनुबन्धेनकी व्याख्या करते हुए कहा है—उपेत्य धीयते इति उपाधिः छद्म इत्यर्थः। तमनुबन्धेनोत्तरकालीन फलेन। उत्तरकाले भ्राता-दिवधेन ज्ञायते यदयमुन्मत्तः छद्म—प्रचारी चन्द्रगुप्त इति।[2] (छलकी कल्पना उपाधि है, उसका अर्थ है छद्म। उत्तरकालीन फल उसका अनुबन्ध है। यथा—आगे चलकर अपने भाई तथा अन्य लोगोंकी हत्या करनेके निमित्त चन्द्रगुप्तने छल करके अपनेको उन्मत्त घोषित कर दिया था।)

इन साहित्यिक अवतरणोंके अतिरिक्त विद्वानोंको राष्ट्रकूट शासकोंके ताम्रलेखमें भी देवी-चन्द्रगुप्तम् वाली कथाकी ओर संकेत करते हुए अवतरण दिखाई पड़े। यथा—

(१) हत्वा भ्रातरमेव राज्यमहरद्देवींश्च दीनस्तथा।
लक्षं कोटिमलेखयन् किल कलौ दाता स गुप्तान्वयः।
येनात्याजित्यनु स्वराज्यमसकृद्वाह्यार्थकैः का कथा
ह्रीस्तस्योन्नति राष्ट्रकूटतिलको दादेति कीर्त्यामपि।।[3]

(२) सामर्थ्ये सति निन्दिता प्रविहिता नैवाग्रजैः क्रूरता।
बन्धु-स्त्री-गमनादिभिः कुचारतैरावर्जितं ना यशाः।।
शौचाशौच-पराङ्मुखं न च भिया पैशाचमंगीकृते।
त्यागै ना समसाहसं च भुवने यः साहसांकोऽभवत्।।[4]

सामान्यतः ये साहित्यिक और आभिलेखिक उल्लेख गुप्त सम्राटोंके इतिहासकी एक अज्ञात किन्तु महत्वपूर्ण घटनाको प्रकाशमें लाते हुए जान पड़ते हैं। उनके आधार पर यह माना जा सकता है कि गुप्तवंशमें रामगुप्त नामक एक शासक हुआ था, उसके ध्रुवस्वामिनी अथवा ध्रुवदेवी नामक पत्नी थी। रामगुप्तने उसे किसी शक-नरेशको दे डालना चाहा था, पर उसके भाई चन्द्रगुप्तकी बुद्धिमानीसे शक-नरेश मारा गया और ध्रुवस्वामिनीकी रक्षा हुई। पीछे चन्द्रगुप्तने उन्मत्तका छद्मवेश धारणकर रामगुप्तको मार डाला और ध्रुवदेवीको अपनी पत्नी बना लिया। किन्तु इतिहासकारोंके एक प्रबल वर्गने इस कहानीकी ऐतिहासिकताको स्वीकार करनेसे एकदम इनकार कर दिया।

इतिहासकारोंके इस वर्गका कहना था कि नाटककी कथावस्तुको इतिहासके लिए प्रमाण नहीं माना जा सकता। नाटकमें वर्णित घटनाका सर्वप्रथम उल्लेख घटनाके घटित होनेके दो सौ वर्ष बादका है। बाण और उसके टीकाकारने जो कुछ कहा है, उससे सर्वथा भिन्न काव्य-मीमांसाकारका कथन है। पूर्ववर्ती वृत्तोंमें घटनाका विस्तार नहीं मिलता। यह विस्तार राष्ट्रकूट अमोघवर्ष और गोविन्द (चतुर्थ)के

१. ईलियट एण्ड डाउसन, हिस्ट्री आफ इण्डिया ऐज टोल्ड बाइ इट्स ओन हिस्टोरियन्स, १, पृ० ११०-१११।
२. निर्णय-सागर प्रेस संस्करण, तीसरा सं०, पृ० २४८-४९।
३. एपीग्रेफिया इण्डिका, १७, पृ० २४८।
४. वही, ७, पृ० २६; इण्डियन ऐण्टीक्वेरी, १२, पृ० २४९।

समयमें किया गया होगा। कहानी न केवल असाधारण है वरन् रोमानी और अतिरंजित भी है। सर्वोपरि गुप्त सम्राटोंके जो अभिलेख और मुहरें मिली हैं उनमें जो वंश-परिचय है उसमें रामगुप्तका नाम नहीं है और न रामगुप्तका किसी अन्य अभिलेखमें किसी प्रकारका कोई उल्लेख हुआ है। सभी गुप्त सम्राटों-के सिक्के मिलते हैं, रामगुप्तका कोई सिक्का उपलब्ध नहीं है।

रामगुप्तकी ऐतिहासिकताके प्रश्नको लेकर इतिहासकारोंके दो वर्गोंमें तर्कयुद्ध लगभग २८–३० वर्ष तक चलता रहा। रामगुप्तकी ऐतिहासिकता स्वीकार करनेवाला वर्ग अनैतिहासिकताके पक्षमें दिये गये तर्कोंका दृढ़ताके साथ खण्डन करता रहा, पर उसे कोई भी पुरातात्विक प्रमाण अपने पक्षके समर्थनके लिए उपलब्ध न हो सका। पुरातात्विक प्रमाणोंके अभावमें स्वयं अब ऐतिहासिकताकी बात करनेवाले विद्वानोंको अपनी बातमें सन्देह होने लगा। इस मतके नेता डाक्टर अनन्त सदाशिव अल्तेकरने लगभग अपनी पराजय स्वीकार कर ली थी और १९५० में नागपुरकी भारतीय इतिहास कांग्रेसमें इस बातकी घोषणाके लिए लेख प्रस्तुत भी कर लिया था।

भारतीय इतिहास कांग्रेसके नागपुर अधिवेशनसे ४-५ वर्ष पूर्व मेरे पास मथुराके एक प्राचीन वस्तु-विक्रेता ताँबेके कई हजार सिक्कोंका एक ढेरं ले आये थे। परिस्थिति विशेषमें मुझे उन्हें खरीद लेना पड़ा था। उन सिक्कोंकी सफाई छँटाई करते समय उनमें मुझे छ: ऐसे नन्हें सिक्के मिले, जिन पर एक ओर बैठा हुआ सिंह अंकित था और दूसरी ओर गुप्तकालीन लिपिमें 'रामगुप्त' 'मगुत', 'रामगु', 'मगु' लिखा था। मैंने तभी समझ और मान लिया था कि ये सिक्के रामगुप्त नामक शासकके हैं। 'मगुत', रामगु', 'मगु' नामके अधूरे अंश हैं। सिक्केके टीकरेसे ठप्पा बड़ा होनेके कारण उन पर पूरा अभिलेख नहीं उभरा है। इस प्रकारके अधूरे लेख प्राचीन भारतीय सिक्कोंकी सामान्य बात है।

उस समय इन सिक्कोंको गुप्तवंशीय रामगुप्तका सिक्का मानते हुए भी मैं उन्हें प्रकाशित करनेमें संकोच करता रहा। संकोचका मुख्य कारण यह था कि गुप्त-सम्राटोंके अधिकांश सिक्के सोनेके हैं। उनके ताँबेके सिक्के बहुत कम मिलते हैं। इस संकोचमें वे सिक्के पड़े रहे। भारतीय इतिहास कांग्रेसके नागपुर अधिवेशनसे कुछ मास पहले किसी अन्य प्रसंगमें भारतीय पुरातत्व विभागकी वार्षिक रिपोर्टोंको टटोलते हुए वैशालीके उत्खनन सम्बन्धी रिपोर्टमें ध्रुवस्वामिनीकी मुहरका चित्र नजर आया। इस चित्रमें सिंह ठीक उसी तरह बैठा था जिस प्रकार मेरे 'रामगुप्त' वाले सिक्कों पर अंकित था। इस सादृश्यसे रामगुप्त और ध्रुवस्वामिनीके बीच एक कड़ी जुटती दिखाई पड़ी और मुझे अपने सिक्कोंको रामगुप्तके सिक्के कह कर प्रस्तुत करनेका आधार मिला। और तब मैंने उन सिक्कोंका पुनर्परीक्षण किया। और उस समय मुझे वे बनावट, शैली और भारमानमें चन्द्रगुप्त (द्वितीय)के ताँबेके सिक्कोंके समान हीं दिखाई पड़े। यह एक बहुत बड़ा आधार था सिक्कोंके रामगुप्तको गुप्तवंशी कहनेका। मैंने इन सिक्कों पर एक शोध-निबंध तैयार किया। उस दिनों इतिहास कांग्रेस साथ ही मुद्रातत्व-परिषद्का भी अधिवेशन होता था। उसमें प्रस्तुत करनेके निमित्त, उसे सिक्कोंके साथ डाक्टर अल्तेकरके पास भेज दिया।

डाक्टर अल्तेकर उन सिक्कोंको देखकर चौंक उठे। उन्हें अप्रत्याशित ऐसे समयमें अपने प्रतिपाद्यके लिए समर्थन प्राप्त होता दिखाई पड़ा, जब वे उसे लगभग त्याग चुके थे। उन्होंने अपना तैयार किया लेख फाड़ फेंका। नागपुर अधिवेशनमें रामगुप्तके सिक्कोंके मिलनेसे एक अजीब-सी सनसनी थी। जहाँ रामगुप्तकी ऐतिहासिकता माननेवालोंके लिए यह विजय–सूचना थी, वहीं अनैतिहासिकताके हामियोंके लिए एक बहुत बड़ी चुनौती थी। इस दूसरे दलके नेता थे डाक्टर रमेशचन्द्र मजुमदार। मैंने निबन्ध पढ़कर समाप्त किया ही था कि वे उठे। उन्होंने रामगुप्तके सिक्के होनेकी बात स्वीकार की, पर साथ ही यह कह कर

कि यह रामगुप्त मालवाका कोई छोटा मोटा शासक रहा होगा, उन्हें गुप्त-सिक्का माननेसे इनकार किया। इस प्रकार रामगुप्तकी ऐतिहासिकताके विवादने एक दूसरा रूप धारण किया। लोग सिक्कोंको लेकर उलझ पड़े।

इस नये विवादमें वयोवृद्ध इतिहासकारोंकी अपेक्षा तरुण विद्वान् सामने आये और पिछले बीस बरसोंसे इस विषयका तर्क-वितर्क होता आ रहा है कि ये सिक्के किसी स्थानीय शासकके हैं या गुप्त-वंशके सम्राट्के। इन्हें गुप्त-वंशीय सिक्का अस्वीकार करनेके पक्षमें यह तर्क मुख्य रूपसे दिया जाता है कि गुप्तोंने ताँबेके सिक्के बहुत ही कम प्रचलित किये। इन सिक्कोंकी बनावट तथा उनके लेख मालव जनपद सिक्कोंसे समानता रखते हैं। किन्तु रामगुप्तको स्थानीय शासक कहनेवाले लोग सहज भावसे यह तथ्य भुला देते हैं कि जिस क्षेत्रसे ये सिक्के प्राप्त हुए हैं उस पर गुप्तोंसे तत्कालपूर्व नागों, भारशिवों और पश्चिमी क्षत्रपोंका अधिकार था और गुप्तोंके तत्काल बाद उस पर हूणों और यशोधर्मनने अधिकार कर लिया था। ऐसी अवस्थामें यह शासक हुआ तो कब? दूसरी बात एरणके उत्खननमें श्री कृष्णदत्त वाजपेयीको गुप्त-कालीन स्तरमेंसे रामगुप्तके सिक्के बड़ी मात्रामें प्राप्त हुए हैं और उनमेंसे कुछ पर गुप्तोंके राजाके समान ही गरुड़का भी अंकन है। अतः उनके तर्कमें विशेष बल नहीं है। यदि कहीं कुछ बल है तो इस बातमें कि रामगुप्तके सुवर्णके सिक्के उपलब्ध नहीं है जबकि सभी गुप्त शासकोंके सोनेके सिक्के बड़ी मात्रामें मिलते हैं।

यह विवाद अपने पूरे जोरके साथ चल ही रहा था कि अभी छ वर्ष पूर्व विदिशा-नगरके निकट ही बेस नदी तटवर्ती एक टीलेसे खुदाई करते समय जैन तीर्थंकरों की तीन प्रतिमायें प्राप्त हुईं। उनमें से एक आठवें तीर्थंकर चन्द्रपुत्रकी और दूसरी नवें तीर्थंकर पुष्पदन्तकी है। तीसरे तीर्थंकरकी पहचान नहीं की जा सकती है। इन तीनों ही प्रतिमाओंके आसनके नीचे गुप्त कालीन लिपिमें लेख उत्कीर्ण रहा है। बिना पहचानी प्रतिमाका लेख पूर्णतया नष्ट हो गया है; दूसरी मूर्तिमें केवल आधा लेख उपलब्ध है; अकेली तीसरी मूर्तिमें पूरा लेख है। सम्भवतः नाममात्रके अन्तरसे तीनों पर ही समान रूपसे एक लेख रहा होगा। उपलब्ध लेख इस प्रकार है—

भगवतोर्हतः। चन्द्रपुत्रस्य (पुष्पदन्तस्य) प्रतिमेयं कारिता महाराजाधिराज श्रीरामगुप्तेन उपदेशात्पाणिपात्रिक चन्द्रक्षमाचार्य — क्षमन — श्रमण — प्रशिष्य — आचार्य सर्प्पसेन — क्षमण — शिष्यस्य गोलक्यान्त्या सत्पुत्रस्य चेलूक्षमणस्येति ।।[1]

इस अभिलेखके अनुसार इन जैन प्रतिमाओंका निर्माण पाणिपात्रिक चन्द्रक्षमाचार्य क्षमण श्रमणके प्रशिष्य आचार्य सर्प्पसेन श्रमणके शिष्य गोलक्याती-पुत्र चेलूक्षमणके उपदेश पर महाराजाधिराज श्रीरामगुप्तने करावाया।

इस अभिलेखसे स्पष्ट है कि रामगुप्त नामक कोई महाराजाधिराज हुआ था। महाराजाधिराजकी उपाधि किसी स्थानीय शासककी नहीं हो सकती। दूसरे यह बड़ी उपाधि सर्वप्रथम गुप्तवंशी सम्राटोंने ही धारण की थी। इसलिए इन अभिलेखोंके मिल जाने पर, सोनेके सिक्के मिलें या न मिलें, यह प्रमाणित हो जाता है कि रामगुप्त विशाखदत्तके मस्तिष्ककी कल्पनामात्र नहीं हैं। उनके अन्य दो पात्रोंकी तरह ही उनका भी ऐतिहासिक व्यक्तित्व था।

पर अभी निश्चय रूपसे यह नहीं कहा जा सकता कि आधी शताब्दीसे चलता आ रहा विवाद समाप्त हो गया और रामगुप्तकी पहेली सुलझ गयी। असम्भव नहीं कि तार्किक इतिहासकारोंकी दृष्टिमें विवादके सूत्र कहीं छिपे हों।

---

१. जर्नल आफ द ओरियण्टल इन्स्टीट्यूट, बड़ोधा, १८, पृ० २४७–५४।

☆ ☆ ☆ कालिदास-कालीन भारतका अर्थ-तन्त्र

प्राध्यापक ज्योतिप्रकाश सक्सेना, अध्यक्ष, अर्थशास्त्र-विभाग, छत्रसाल महाविद्यालय, पन्ना

भविष्यकी तरह कालिदासका युग भी संदिग्ध है; अनिश्चित है। परम्पराके अनुसार वे ईसवी पूर्व प्रथम शताब्दीमें मालवाकी राजधानी उज्जयिनीमें शकारि विक्रमादित्यके 'नव रत्नों' में से थे। इसके विपरीत, डाक्टर हार्नली और डाक्टर फर्गुसन आदि विद्वानोंका मत है कि वे छठी शताब्दीमें रहे। जो लोग उनका सीमाकाल पाँचवीं शताब्दी मानते हैं, उनमें डाक्टर स्मिथ, मेक्डानल, कीथ, भांडारकर प्रभृति इतिहासकार प्रमुख हैं। कुछ भी हो, अब यह अधिकांश विद्वानों द्वारा माना जाने लगा है कि कालिदास शक-विजेता 'विक्रमादित्य'का विरुद धारण कर मालव संवत्को विक्रम संवत्में परिवर्तित करनेवाले सम्राट् चन्द्रगुप्त द्वितीय (३७५–४१३ ई.)के समकालीन थे।

अस्तु, कालिदासके युगका बोध भारतीय इतिहासके उस युगसे होता है जिसमें हमारी प्राचीन संस्कृतिका पुनरुत्थान भी हुआ, और देशमें अभिनव परम्पराओंकी नींव भी पड़ी; जिसमें शौर्य तथा पराक्रमके संगीतने हमें मन्त्र-मुग्ध भी किया, और वाणिज्य एवं व्यापारकी सम्मोहिनीने समृद्धिको हमारी दहलीज पर भी ला बिठाया। दूसरे शब्दोंमें, कालिदासका युग भारतके सर्वांगीण विकासकी पराकाष्ठाका युग था, जिसमें, क्या धार्मिक, क्या नैतिक, क्या सामाजिक और क्या आर्थिक — सभी क्षेत्रोंमें हमें नई नई उपलब्धियाँ मिलीं, विशेषकर उसके मध्य चरणमें जब कि हमने अभ्युदय, प्रताप और आतंककी सीमासे निकलकर गौरव तथा समृद्धिका आलिंगन किया। तभी तो भारतीय इतिहासका यह युग विश्वके महानतम युगोंके समकक्ष रखा जाता है — ऐसे युगोंके समकक्ष जिनको प्रत्येक दशामें 'स्वर्णयुग'की संज्ञा प्रदान की जा सकती है।

इतिहास इस बातका साक्षी है कि भारतीय अर्थतंत्रमें कृषिका स्थान सदा ही सर्वोपरि बना रहा है। वैदिक कालमें उसे 'सर्वश्रेष्ठ उद्योग' होनेका गौरव मिला, महाकाव्योंके युगमें वह 'सुखका स्रोत' रही, और मौर्य साम्राज्यकी शासन-व्यवस्थाको मूलतः संचालित करनेवाले 'अर्थशास्त्र' में उसके सर्वांगीण विकास पर अधिकाधिक ध्यान केन्द्रित किया गया। गुप्तकालको इसी परंपराने अनुरंजित किया। वस्तुतः, कालिदास-युगीन भारतकी अर्थव्यवस्था कृषि पर अवलम्बित थी। कृषि-योग्य भूमि पर व्यक्तियों एवं परिवारोंका स्वामित्व था। गुप्त-साम्राज्यके पश्चात् लिखे गये 'जैन उत्तराध्ययन सूत्र' के अनुसार उस समय जमींदारी-प्रथा विद्यमान थी। फिर भी, यह सब कुछ होते हुए भी राज्य कृषिकी ओरसे उदासीन नहीं था। उल्टे, वह बाँधों, झीलों तथा तालाबोंके निर्माणके द्वारा सिंचाईकी समुचित व्यवस्था कर कृषिके विकासके लिए प्रयत्नशील बना रहता था और इससे खेतिहरोंको प्रेरणा मिली, बल मिला, यत्नके लिए प्रलोभन मिला। फलस्वरूप उन्होंने कृषिकी उन्नत पद्धतिको अपनाया और उसका कायाकल्प कर उसे एक नई दिशाकी ओर उन्मुख कर दिया। कृषिके इस विकासके परिणामस्वरूप देशके उद्योगोंको गति मिली, व्यापारमें वृद्धि हुई, एवं देश समृद्धिके पथ पर अग्रसर हुआ।

भारतीय औद्योगिक कमीशनने अपने अभिलेखमें एक स्थान पर लिखा है कि "जिस समय आधुनिक उद्योग प्रणालीकी जन्मभूमि पश्चिमी यूरोपमें असभ्य जातियाँ निवास करती थीं, उस समय भारत अपने शासकोंकी सम्पत्ति और शिल्पियोंकी उच्च कोटिकी कलाके लिए प्रसिद्ध था।" समुद्रगुप्तके

राज्यकालमें निर्मित दिल्लीके पासका लौह-स्तम्भ इस कथनकी सत्यताको अक्षरशः प्रमाणित करता है। इसके अतिरिक्त, भारतका वस्त्र-उद्योग भी कालिदासके युगमें अपने उत्कर्षकी चरम सीमा पर पहुँच गया था, और इससे देशके लाखों लोगोंकी रोटी-रोजीकी समस्या हल होती थी। तत्कालीन संस्कृत-साहित्यमें श्वाससे उड़ जानेवाले जिन झीने-झीने वस्त्रोंका उल्लेख मिलता है, वे इस युगके कलाकारोंके ही चमत्कार थे। इस युगके अन्य विकसित और दूर दूर तक प्रसिद्ध उद्योग गजदन्त-शिल्प और आभूषण-निर्माण उद्योग थे। साथ ही, मौर्यकालमें जो धन्धे जीवित रहे, उनकी स्थिति इस युगमें और भी अच्छी हो गई। संक्षेपमें, उद्योग-धन्धोंकी दृष्टिसे कालिदास-युगीन भारतकी स्थिति बड़ी ही सन्तोषजनक एवं समृद्धिपूर्ण रही। इससे देशको यश भी मिला और धनकी भी प्राप्ति हुई।

इस युगमें जहाँ एक ओर कृषिका सर्वांगीण विकास हुआ एवं भारतके परम्परागत उद्योगोंको गति मिली, वहीं दूसरी ओर मालवा, गुजरात, बंगाल जैसे उर्वर प्रान्तोंके गुप्त-साम्राज्यमें मिल जानेसे आन्तरिक व्यापारकी, और बन्दरगाहों पर अधिकार हो जानेसे विदेशी व्यापारकी सम्भावनाएँ एवं सुविधाएँ भी बढ़ गईं। फलस्वरूप, साम्राज्यके एक कोनेसे दूसरे कोने तक वस्त्र, अन्न, मसाले, नमक, बहुमूल्य पत्थरों आदिका आदान-प्रदान होने लगा, और विदेशोंसे हम घी कुँआर, लौंग, चन्दन, गोलमिर्च, मोती, सुगन्धित पदार्थ, कपड़े, मसाले, नील, नारियल आदिके बदले खजूर, टीन, घोड़े, कपूर, मूँगे, रेशमी वस्त्र आदि मँगाने लगे। कुछ तो इस कारण कि इस युगके व्यापारियों एवं व्यवसायियोंमें साहसिकता तथा सचेष्टताकी भावनायें विद्यमान थीं, और कुछ इसलिए भी कि कृषि और उद्योग-धन्धोंकी उन्नतिने व्यापारको अनिवार्य बना दिया। और इसका सबसे महत्त्वपूर्ण परिणाम यह हुआ कि देशमें राजपथों द्वारा जुड़े हुए भड़ोंच, उज्जयिनी, पैठन, विदिशा, प्रयाग, पाटलीपुत्र, वाराणसी, वैशाली, कौशाम्बी, मथुरा आदि जैसे व्यापारिक केन्द्रोंका भाग्य जग गया; गंगा, ब्रह्मपुत्रा, नर्मदा, गोदावरी, कृष्णा, कावेरीमें जल-यातायात पुनर्जीवित हो गया; और साम्राज्यके एक छोरने दूसरे छोरकी बाँह गह ली। तिब्बत, चीन, ईराक, अरब आदि देशोंसे व्यापारिक एवं सांस्कृतिक गठ-बन्धन तो हुआ ही। इससे देशमें धन-धान्य तथा अन्य भौतिक आवश्यकताओंकी वृद्धि तथा पूर्ति हुई, और जनसाधारणको अधिकांश अभावोंसे मुक्ति मिल गई।

व्यापारके दौरानमें वस्तुओंके क्रय-विक्रयके लिए सोनेके सिक्के तथा दीनार प्रचलित थे। चीनी यात्री फाहियानके अनुसार कौड़ियोंका भी प्रयोग होता था। परन्तु यह होते हुए भी उस समय ग्रामीण क्षेत्रोंमें वस्तुके बदले वस्तु लेनेकी प्रथा भी पर्याप्त लोकप्रिय रही होगी, इसमें कोई सन्देह नहीं होना चाहिए। अधिकांश व्यापार व्यवसायियोंकी 'श्रेणियों' द्वारा सम्पन्न होता था, जिनको राज्यका सम्मान प्राप्त था।

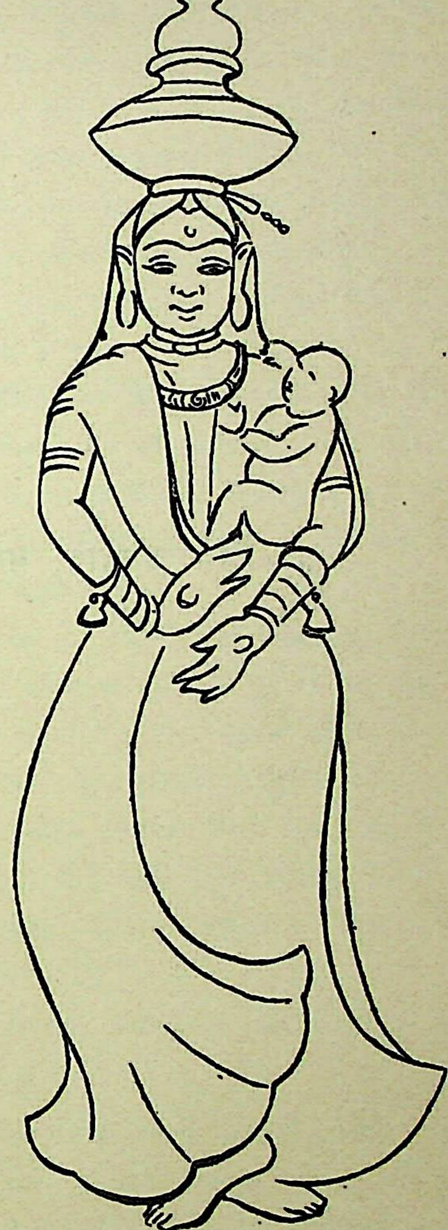
कौटिल्यके अनुसार "कोष राज्यकी शक्तिका प्रतीक होता है।" इसीलिए, प्रत्येक राज्यकी अर्थ-व्यवस्थामें 'राजस्व' अपना पृथक् महत्त्व रखता है। और कालिदास-कालीन गुप्त-शासन इस नियमका अपवाद नहीं बना। राजस्वके स्रोत प्रचुर एवं विभिन्न थे। गुप्त लेखोंसे ज्ञात होता है कि उस समय भारतमें करोंकी संख्या लगभग अठारह थी। भूमिकर (उद्रंग) सबसे प्रमुख था। यह कर उपजका छठा भाग होता था और प्रकृतिके प्रकोपकी स्थितिमें अन्य वर्षोंकी तुलनामें हल्का हो जाता था। 'उद्रंग' के पश्चात् 'उपरिकर' था जो राजाको सामानके रूपमें प्रजासे प्राप्त होता था। फिर, चुंगीकर द्वारा भी राज्यको पर्याप्त आमदनी होती थी। यह कर देशमें निर्मित वस्तुओं पर लगाया जाता था। अन्य करोंमें 'हिरण्य' (स्वर्ण आदि धातुओं पर), चाट-भट-प्रवेश-कर (पुलिस-सेना कर) आदि मुख्य थे।

साथ ही, अर्थ-दण्ड, न्याय-शुल्क, उपहार, मांडलिक राजाओंसे कर, एवं वनों, चरागाहों, बेकार भूमि और खानोंके ठेकों आदिसे भी राज्य-कोषमें वृद्धि होती थी। व्यापारियों एवं शिल्पियोंसे 'शुल्क' लेनेकी प्रथा थी। परन्तु प्रत्येक दशामें राजकर हल्का था और उसको देनेमें करदाताको किंचित् मात्र भी कष्ट-का अनुभव नहीं होता था। व्यक्तिगत कर नहीं ही लगते थे। इन करोंके बदलेमें शासन करदाताओंके जीवन और सम्पत्तिकी रक्षा करनेके अतिरिक्त उनकी सुख-सुविधाओंके लिए राजपथों, नहरों, पुलों, तालाबों, कुओं, भवनों, सरायों, मंदिरों, पाठशालाओं, विहारों आदिका निर्माण करवाता था।

सत्ताके विकेन्द्रीकरणका विचार भारतका अपना विचार है, और वह सदासे ही इसे देशकी धरती पर फलता-फूलता आया है। इसीलिए, कालिदासके युगमें शासनकी सबसे छोटी इकाईके रूपमें 'ग्राम' का विद्यमान होना कोई आश्चर्यकी बात नहीं। ग्रामका मुख्य अधिकारी 'ग्रामिक' होता था, जो ग्रामके प्रमुख व्यक्तियोंसे संयोजित परिषद्की सहायतासे उसकी सुरक्षा तथा शान्ति-सम्बन्धी समूची व्यवस्था करता था। कृषि, उद्यान, सिंचाई, मन्दिर आदिके प्रबन्धके लिए उपसमितियाँ बनाये जानेकी भी व्यवस्था थी। ग्राम-शासनके लिए धनकी आवश्यकताकी पूर्ति कृषिके अतिरिक्त ग्रामीण बुनकरों, कुम्हारों, बढ़इयों, स्वर्णकारों आदि पर कर लगाकर की जाती थी।

तत्कालीन साहित्य, कला, संगीत आदि विषयक ग्रन्थों एवं ताम्रपत्रों और शिलालेखोंमें वर्णित नगरों-के वैभव, मनोरंजन, भोजन-पान, वस्त्राभूषण, पारिवारिक जीवन आदिके आधार पर यह सिद्ध हो जाता है कि कालिदास-युगीन भारतमें भौतिक जीवनका स्तर भी काफी ऊँचा था। 'मेघदूत' में उज्जयिनी एवं यक्षोंकी नगरीके वैभव और उल्लासमय वातावरणका चित्र; मन्दसोर अभिलेखमें दशपुरका सविस्तार वर्णन; 'विक्रमोर्वशीय' में भिन्न-भिन्न प्रकारके भोजन और पेयोंका उल्लेख; 'कुमारसम्भव' में वस्त्राभूषणोंकी चर्चा; 'रघुवंश' में स्वर्णके दर्पण और वसन्तोत्सवके अवसर पर स्वर्ण-पिचकारियोंके प्रयोगका सन्दर्भ; नारियोंमें चूड़ामणि, रत्नजाल, किरीट, कुंडल, मुक्तावलि, हारशेखर जैसे बहुमूल्य आभूषणोंका अत्यधिक प्रचलन — इन सबसे यह स्पष्ट हो जाता है कि उस कालका जीवन सब प्रकारसे सुखी, सम्पन्न एवं विलासके समस्त साधनोंसे परिपूर्ण था। दरिद्रता उस कालमें अज्ञात थी, यह तो हम नहीं कह सकते, परन्तु सर्व-साधारणका जीवन सुखपूर्ण एवं यंत्रणा-रहित था, इसमें कोई सन्देह नहीं। शासन-कालमें किसी भी प्रकारकी अव्यवस्था न होना, विद्रोह एवं वैर-भावका अभाव, और चोरियोंकी अनुपस्थिति इस कथनकी सत्यताको भली-भाँति प्रमाणित कर देते हैं।

प्रकट है कि कालिदास-कालीन भारतका अर्थतन्त्र प्रत्येक दृष्टिसे समर्थ एवं प्रगतिशील था। कृषि पूर्णतया विकसित थी। उद्योग-धन्धे उत्कर्षकी चरम सीमा पर पहुँच गये थे। वाणिज्य एवं व्यापारका पर्याप्त विस्तार हो गया था। नागरिक जीवन अत्यन्त सुखी था। संक्षेपमें, जिस जीवन-स्तरकी मृग-तृष्णामें आज हम इधर-उधर भटक रहे हैं, वह उस समय हमारे पूर्वजोंको सहज ही उपलब्ध था।



દૂધવાળી

શિલ્પ : ઉદયપુર

આલેખક

જગન્નાથ અહિવાસી

લોકજીવન

बहुजन हिताय, बहुजन सुखाय ।

॥ चित्रं जंबुद्वीपं, मनोरमं जीवितं मनुष्याणाम् ॥

— भगवान बुद्ध

☆ ☆ ☆ સૌરાષ્ટ્રની સાગર-સંસ્કૃતિ

લેખક : શ્રી કલ્યાણરાયભાઈ ન. જોષી, પુરાતત્ત્વવિદ્, દ્વારકા

મનુષ્યના જીવનનો વિકાસ તે જ્યાં રહેતો હોય ત્યાંની પરિસ્થિતિ પ્રમાણે થાય છે. મનુષ્યસંઘના નિવાસનો રંગ તેની જીવન જીવવાની રીતભાતમાં દેખાઈ આવે છે. જેમ જેમ સંસ્કાર સઘન બને તેમ માણસ વધારે બળવાન, વધારે બુદ્ધિવાન અને વધારે સાધનસંપન્ન બને છે. આવા પ્રકારના જીવનવિકાસની ઢબને સંસ્કૃતિ કહેવાય છે. આફ્રિકાના ગાઢ જંગલમાં વસનારાની જીવન ગાળવાની રીતને જંગલની સંસ્કૃતિ કહેવાય. તેવી જ રીતે રણમાં—સહરાના રણમાં કે અરબસ્તાનના રણમાં રહેતા જનસંઘની સંસ્કૃતિને રણની સંસ્કૃતિ, નદીકાંઠે વસનારાની નદીસંસ્કૃતિ,, પર્વતોના પ્રદેશમાં રહેનારની પહાડી-સંસ્કૃતિ·અને સમુદ્રકાંઠે રહેનાર લોકોની સમુદ્રસંસ્કૃતિ કહેવાય છે. કાશ્મીર, નેપાલ, ગઢવાલ—જેવાં સ્થળે જીવન ગાળનાર લોકો પહાડી સંસ્કૃતિ રચે છે. ઇજિપ્તના નાઇલ નદીના કિનારા પર, તિગ્રિસ કે યુફ્રેટિસ નદી પરના કાંઠા પર, સિંધુ નદીના તટ પર, કે ગંગાયમુનાના પ્રદેશમાં રહેનારાઓએ નદીસંસ્કૃતિ ઉપજાવી છે; અને સહરાના રણમાં, ગોબીના રણમાં વસનારાએ રણસંસ્કૃતિ ઉપજાવી છે. ભૂમધ્ય સમુદ્ર પર ઇટાલી, પૅસિફિક મહાસાગર પર જપાન અને હિંદીમહાસાગરના તટ પરના ભારતીય પ્રદેશ—અરબસ્તાન જેવા દેશોમાં સાગર સંસ્કૃતિનું દર્શન થાય છે.

સૌરાષ્ટ્ર જેવા લાંબા સમુદ્રકિનારાવાળા પ્રદેશમાં માણસોએ સાગરસંસ્કૃતિ વિકસાવી છે. સૌરાષ્ટ્રની સાગર સંસ્કૃતિનો પ્રભાવ સૌરાષ્ટ્ર દેશમાં વસતી પ્રજામાં આપણે જોઈ શકીએ છીએ.

સૌરાષ્ટ્રને વીંટી વળેલો મહાસાગર કાળજૂનો[૩] છે. પૌરાણિક કથા તો શ્રીકૃષ્ણના સમયના દ્વારકા, પિંડતારકક્ષેત્ર, પ્રભાસક્ષેત્ર વગેરે સ્થળોની સાચી-ખોટી-કાલ્પનિક માહિતીના ઢગલા આપણી પાસે મૂકે છે. એ માહિતીના ઢગલામાંથી સૌરાષ્ટ્રની સાગરસંસ્કૃતિના આછાપાતળા ખ્યાલ આપણે જરૂર ઉપજાવી શકીએ છીએ. શ્રીકૃષ્ણના સમયમાં સમુદ્રતટ પર વસનારા યાદવોના જીવન આહ્લાદથી ભરપૂર હતાં. નાટકચેટક, દ્યુતના ખેલ, યુદ્ધની વ્યૂહરચના, પ્રેમમાં મત્ત થઈ કન્યાઓનાં હરણ કરી જવાની બહાદુરી, એકથી વધારે પત્નીવાળું કૌટુંબિક જીવન, વહાણો હાંકવાની કળા, યવનો સાથેનો સંપર્ક, ગાય, ઘોડા, હાથી વગેરે પશુને જીવનના કાર્યમાં જોડી દેવાની રીત—વગેરે અનેક કળાથી રચાયેલી યાદવલોકોની જીવનસંસ્કૃતિ સૌરાષ્ટ્રના સમુદ્રતટના પ્રદેશમાં વિકસી હતી, એવો ખ્યાલ પુરાણની કથા પરથી સહજ રીતે ઊપસી આવે છે.

ઇતિહાસ કહે છે કે ઈ.સ.ના બીજા સૈકાથી તો ગ્રીસ, ઍસિરિયા, અરબસ્તાન અને ઇજિપ્તનાં વહાણો સૌરાષ્ટ્રના સાગરમાં મોટી સફરો ખેડતાં હતાં (ટૉલેમી).

પેરિપ્લસ વગેરે પરદેશી પ્રવાસીઓની પ્રવાસપોથી સૌરાષ્ટ્રના·કેટલાંક બંદરી નગરોનાં નામોની જ્યાં·ત્યાં ઝાંખી આપે છે. ઓખા બંદરના બેટ શંખોદ્ધારના બાલાપુર બંદરનો એ પોથીમાં Nau-Sthamas નૌકાસ્થાન તરીકે ઉલ્લેખ થયો છે. દ્વારકાનો ઉલ્લેખ બારકે નામથી થયો છે. પોરબંદર પાસેના બંદરનો ઉલ્લેખ બારડેક્સ તરીકે થયો છે; અને ગુજરાતના નામીચા વેપારીબંદર ભરૂચનું નામ બરગોઝા તરીકે એ પ્રવાસીઓએ પોતાની પોથીમાં બતાવ્યું છે.

એ કાળના પરદેશી પ્રવાસીઓ સૌરાષ્ટ્રનાં દરિયાઈ મથકો પર પોતાનાં વહાણો વેપાર માટે લાવતા હતા એટલું જ નહિ, પણ કેટલાંક વહાણો વાટે તો પરદેશી માનવસંઘ સૌરાષ્ટ્રમાં વાસ વસાવવાળા આવતા હતા. આ રીતે સૌરાષ્ટ્રની સાગરસંસ્કૃતિનું સ્વરૂપ ગ્રીસ, આસીરિયા, અરબસ્તાનની સંસ્કૃતિની છાયાવાળું બનવા પામ્યું છે; તે ઇતિહાસના પંડિતો સારી પેઠે જાણે છે. આજે પણ એ દૃષ્ટિથી સૌરાષ્ટ્રની સાગર-સંસ્કૃતિના

અભ્યાસીઓને કાઠિયાવાડના કાંઠા પરના નિવાસસ્થાનોમાં અભ્યાસ માટે વિપુલ સામગ્રી મળે છે. સૌરાષ્ટ્રના સમુદ્ર-કાંઠાની રેખા એક છેડે અસલી બંદર ઝીંઝુવાડાના ખંડેરથી શરૂ થાય છે. ત્યાંથી એ રેખા પર પાટડી, ખારાઘોડા, વવાણિયા, નવલખી, જોડિયા, બેડી, બેડ, સીકા, સલાયા, આશોટા, પીંડારા, ગુરગઢ, પોશીત્રા, બેટ, ઓખા, દ્વારકા, ગાંધવી (લાંબા), પોરબંદર, માધવપુર, નવીબંદર, માંગરોલ, ચોરવાડ, વેરાવલ, પ્રભાસ, કોડીનાર, દીવ, જાફરાબાદ, રાજુલા, મહુવા, ચાંચ, વિકટર, ભાવનગર, ઘોઘા અને પીરમબેટ સુધી સૌરાષ્ટ્રના બીજે છેડે પહોંચે છે.

સૌરાષ્ટ્રની સાગરસંસ્કૃતિનું રૂપ વિકસાવવામાં આ સ્થળોએ મોટો ફાળો આપ્યો છે. એ તો જાણીતી વાત છે કે, જેમ બારીબારણા વગરના બંધિયા ઘરમાં ગૂંગળાતા માણસો બારીઓ અને બારણાં વાટે મનની મોકળાશ મેળવે છે, તેમ સરલ અને સલામત વ્યવહાર વગરના ખુશ્કીમાર્ગે પ્રવાસ કરતા અસલી સૌરાષ્ટ્રજનો સાગરકાંઠાનો આશ્રય લેતા-એ ઐતિહાસિક હકીકત છે. પોરબંદરથી ઝાંઝીબાર જવું જેટલું સરલ અને સલામત હતું, તેટલું સરલ અને સલામત પોરબંદરથી કાશીની યાત્રાનું પ્રયાણ નહોતું. આવા સંજોગોમાં સૌરાષ્ટ્રની સાગર-કાંઠાની વસતિમાં બંદરો મારફત માલસામાનની આપલે પરદેશીઓ સાથે થતી એટલું જ નહિ, પરંતુ બીજા દેશોનાં રીતરિવાજ, પહેરવેશ, ભાષા, ધર્મ જેવાં સૂક્ષ્મ માલસામાનની પણ આપલે થતી હતી. આવા સંસ્કાર-વિનિમયથી સૌરાષ્ટ્રની પ્રજામાં અનેક જાતનું કૌશલ્ય વિકસી શક્યું હતું એમ કહીએ તો ખોટું નથી; સૌરાષ્ટ્રની અર્વાચીન સંસ્કૃતિના સ્વરૂપના કેટલાક પાયા સૌરાષ્ટ્રના દરિયાકાંઠા પરનાં સ્થાનોમાં નંખાયા હતા.

શંકરની લિંગપૂજાનો ઇતિહાસ : દરિયાકાંઠા પરના અસલી સ્થળોનાં અવલોકન પરથી મને સાંપડેલી અનેક નવાઈઓમાંની એક વાત એ છે કે, જ્યાં જ્યાં સાગરનો ફાંટો ધરતીમાં લંબાઈને આગળ ગયેલો મેં જોયો, ત્યાં ત્યાં અસલી વહાણોનું પ્રવેશદ્વાર મને દેખાયું. તે દ્વાર પર અસલી પ્રવાસીઓએ પોતાની પ્રવૃત્તિની અનેક છાપ મૂકી હશે. તેમાંની ઘણી તો ભૂંસાઈ ગઈ હોય; પણ એક વસ્તુ મને સાંપડી તે એ છે કે, પ્રવેશદ્વાર પર જ્યાં કોઈ પથ્થરનો ખડક કે મોટી શિલા હોય છે, તે શિલા પર જળાધારીવાળું કે જળાધારી વિનાનું શિવલિંગ કોતરાયેલું નજરે પડે છે. સૌરાષ્ટ્રના દરિયાકાંઠા પરનું જૂનું બંદર ભાગ્યે જ એવું હશે કે જ્યાં વહાણના પ્રવેશદ્વાર પર શિવલિંગ કોતરાયેલું ન હોય. તે વખતે કોતરાયેલાં શિવલિંગ ઉપર કોઈ દહેરી ચણવામાં આવતી નહોતી. સૌરાષ્ટ્રની સાગરસંસ્કૃતિનું એ અસલી એંધાણ છે. [સિંધમાં સાંપડેલા પ્રાચીન ઐતિહાસિક અવશેષોવાળા સ્થળ મુંએ-જો-ડેરોમાં પણ શિવનાં લિંગ મળી આવ્યાં છે]. ભારતમાં શિવભક્તોએ બાર જ્યોતિર્લિંગ માન્યાં છે. તે બાર સ્થળોની ગણતરી કરાવતા શ્લોકનું પહેલું પદ છે—સૌરાષ્ટ્રે સોમનાથશ્ચ. નાગાર્જુન, નિત્યનાથ, મત્સ્યેન્દ્રનાથ, ગોરખનાથ, આદિ મહાસંતોના અખાડાએ સૌરાષ્ટ્રની વસ્તીને સૃષ્ટિના સર્જન સંબંધી શરૂઆતના બોધપાઠ ભણાવ્યા હતા. કહેવાની મતલબ એ છે કે શિવશક્તિની પૂજાનું મૂળ—અસલી સ્ફુલિંગ—સૌરાષ્ટ્રને કાંઠે જ જાગ્રત થયું હતું. એ ઐતિહાસિક બીનાના સંભારણાં તરીકે—સૌરાષ્ટ્રના કાંઠા પરનાં સ્થળોએ, નાગનાથ, પદ્મનાથ, કામનાથ, ભીમનાથ, સોમનાથ, સિદ્ધનાથ, કેદારનાથ, ભવનાથ, ભૂતનાથ, ગોપનાથ વગેરે નામના દેવો પૂજાય છે; અને કેટલાક સ્થળે તો વાર્ષિક મેળા પણ ભરાય છે. એ મેળા તે અસલી સૌરાષ્ટ્રની સાગરસંસ્કૃતિનું એક પાસું સમજવું. સંસ્કૃતિની આ છાપ સૌરાષ્ટ્રમાં આરબ લોકોએ વલ્લભીપુરનો નાશ કર્યો ત્યાં સુધી ભૂંસાઈ નહોતી એમ અનુમાન કરી શકાય છે.

સૌરાષ્ટ્રને કાંઠે સૂર્યપૂજા : પુરાણની કથા એવી છે કે શ્રીકૃષ્ણના પુત્ર સામ્બને કોઢનો રોગ મટાડવા ગ્રીસ દેશમાં સૂર્યની ઉપાસના માટે જવું પડ્યું હતું. ગ્રીસ દેશમાંથી સૂર્યની પૂજા સૌરાષ્ટ્રમાં શ્રીકૃષ્ણના પુત્ર સામ્બ લાવ્યા અને સૂર્યના પૂજારી મગ નામના બ્રાહ્મણને દ્વારકામાં-સૌરાષ્ટ્રમાં એ રીતે આવવાનું થયું. આજે દ્વારકાના પ્રદેશમાં, કચ્છના પ્રદેશમાં અને માંગરોલ પાસેના સમુદ્રકાંઠાના પ્રદેશમાં વસતા અબોટી બ્રાહ્મણ

(અસલી મગના વંશજો) વસે છે. તે પોતાને શાકદ્વીપીય બ્રાહ્મણ તરીકે ઓળખાવે છે; અને પોતાનું અસલી ધામ શાકદ્વીપમાં હતું એમ માને છે.

આ કથાને ટેકો આપે એવી રીતે સૌરાષ્ટ્રના સમુદ્રતટ પરના કેટલાક પ્રદેશમાં—વલ્લભીવંશના શિલાદિત્ય રાજાઓના સમયના સૂર્યનાં મંદિરોનાં ખંડેર જ્યાં ત્યાં જોવામાં આવે છે. કચ્છ, દ્વારકા, પોરબંદર અને પ્રભાસના પ્રદેશમાં એકથી વધારે સૂર્યમંદિરો પુરાતત્ત્વના અભ્યાસીઓ માટે નક્કર સામગ્રી રજૂ કરે છે. સૂર્યની મૂર્તિ—બે હાથમાં કમળવાળી માથા પર કિરિટ-મુકુટવાળી, જોડાથી કે મોજાથી ઢંકાયેલા આંગળાવાળા પગ-વાળી હોય છે. કોઈ મંદિર પાસે સાત અશ્વવાળા રથ ઉપર મૂર્તિને સ્થાપિત કરેલી હોય છે. સૂર્યના મંદિર પાસે ઘણેભાગે નાનુંમોટું જળાશય પણ હોય છે.

સૂર્યને વેદમાં ત્રણ પગલાંથી જગતને આવરી લેતા દેવ તરીકે ઓળખાવ્યા છે. બલિરાજાના દરબારમાં જઈ વામનરૂપે વિષ્ણુએ સાડાત્રણ પગલાંના માપ જેટલી ધરતીની માગણી કરી હતી, તે કથા જાણીતી છે. એ ત્રણ પગલાંના ત્રણ વિક્રમ વિષ્ણુએ કરી બતાવ્યા તેથી વિષ્ણુને-સૂર્યને-ત્રિવિક્રમ કહેવામાં આવે છે. આ રીતે સૌરાષ્ટ્રના દરિયાકાંઠા પરનાં સ્થળોમાં સૂર્યની પૂજામાંથી ત્રિવિક્રમની પૂજા ઉદ્‌ભવી, અને જ્યાં ત્યાં ત્રિકમરાય તરીકે વિષ્ણુનાં મંદિરો સ્થપાયાં. એ સૌરાષ્ટ્રના સાગરકાંઠાની સંસ્કૃતિના ઇતિહાસની એક કડી છે એમ ચોક્કસ કહી શકાય.

સૌરાષ્ટ્રપ્રદેશને લગતી સ્કન્દપુરાણમાં આવેલા પ્રભાસખંડ નામના ભાગમાં દ્વારકા—માહાત્મ્ય નામનો ભાગ છે. તે ભાગમાં એવી કથા છે કે આનર્તદેશમાં કુશસ્થલિ નામના પ્રદેશમાં કુશ નામનો દાનવ ગોમતીતટ ઉપર પોતાની સત્તા પ્રવર્તાવી રહ્યો હતો. ગોમતી પર સ્નાન કરવા દુર્વાસા ઋષિ આવી ચડયા. તે ઋષિને કુશદૈત્યના અનુચરોએ આકુલવ્યાકુલ બનાવી પરેશાન કરી મૂકયા. દુર્વાસાએ વામનજી પાસે પાતાળમાં જઈ દાદ માગી. તેને પરિણામે પાતાળમાંથી ત્રિવિક્રમે કુશસ્થલિમાં ગોમતીતટે આવી, દૈત્યોનો સંહાર કર્યો અને કુશ રાક્ષસનો વધ કરી દ્વારકામાં કુશેશ્વર મહાદેવ સ્થાપી એ ક્ષેત્રનું નામ ત્રિવિક્રમક્ષેત્ર આપ્યું. ત્યારથી સૂર્યના પૂજનને સ્થાને ત્રિવિક્રમનાં મંદિરો રચાયાં. આજે દ્વારકામાં ગોમતીમાં સ્નાન કરતી વખતે જે સંકલ્પ-મંત્ર બોલાય છે, તેમાં આ સ્થળનો 'કુશસ્થલ્યાં ત્રિવિક્રમક્ષેત્રે" એ શબ્દોથી ઉલ્લેખ થાય છે.

સૌરાષ્ટ્રના સાગરતટે ત્રિવિક્રમરાય-ત્રિકમરાય-તરીકે વિષ્ણુની ઉપાસના કેટલેક સ્થળે અત્યાર સુધી ચાલુ છે. તે એ જૂના કાળથી સંસ્કૃતિની પગલીઓ સમજવી. કચ્છના દરિયાકાંઠા પરના નારાયણસર તીર્થ ઉપર ત્રિકમરાય બિરાજે છે, દ્વારકા તો ત્રિવિક્રમક્ષેત્ર મનાય છે; અને જગતમંદિરમાં જે મૂર્તિ પૂજાય છે તે ત્રૈવિક્રમી સ્વરૂપની છે. પોરબંદર પાસે માધવપુરમાં પણ ત્રિકમરાયનું અસલી સ્થાપત્યવાળું દેવાલય આજ સુધી સમુદ્રતટે ઊભું છે. સૌરાષ્ટ્રની ગ્રામજનતાના ઉત્સવો વખતે મહિલામંડળ જે ગરબા ગાય છે, તેમાંના એક ગરબાનું ચરણ આ રીતનું હોય છે :

રૂડા રૂડા ત્રિકમરાયના ઓરડા રે,
રૂડી રૂડી રાધાજીની વેલ;

આ વાત થઈ સૌરાષ્ટ્રના દરિયાકાંઠાની વૈષ્ણવી સંસ્કૃતિની. હવે આપણે દરિયાકાંઠે રહેનારા અને પરદેશથી સમુદ્રમાર્ગે સૌરાષ્ટ્રમાં આવી વસેલા માનવસંઘની સંસ્કૃતિ તરફ દૃષ્ટિ કરીએ.

સૌરાષ્ટ્રમાં પશ્ચિમ કાંઠા પર જે લોકો આવીને વસ્યા તેમાંનો એક માનવસંઘ એવો હતો કે જેના પુરુષો દાઢી પરના કેશ રાખવાનો આગ્રહ સેવતા. કાલિદાસ કવિએ એમના ગ્રંથમાં આ આગન્તુક લોકોને શ્મશ્રુવાનઃ કહ્યા છે. સિંધ, કચ્છ અને ઓખામંડળની લોકભાષામાં પુરુષનો પર્યાય શબ્દ દાઢિયારો છે. કાઠીઆવાડના મોટાભાગમાં ક્ષાત્રતેજવાળા માણસો દાઢી રાખતા આવ્યા છે. એ દરિયાકાંઠાની અસલી સંસ્કૃતિની પ્રતિછાયા

છે. છઠ્ઠાસાતમા સૈકામાં સૌરાષ્ટ્રને કાંઠે દીવ બંદરે પારસીજનોનો કાફલો આવી વસ્યો હતો એ જાણીતી વાત છે. એ સંઘની સંસ્કૃતિની છાપ પણ થોડીઘણી સામાજિક સ્વરૂપમાં જ્યાં ત્યાં ડોકિયાં કરે છે.

ગ્રીસ દેશના પ્રવાસી મહાપુરુષ ટૉલેમીએ એમની નોંધપોથીમાં જણાવ્યું છે કે, સૌરાષ્ટ્રના કાંઠા પર વસતા લોકો ચાંચિયાગીરી કરે છે, માછીમારના ધંધામાં પ્રવૃત્ત રહેતા કેટલાક લોકો હોય છે. કિનારા પરના લોકોનાં પહેરવાનાં કપડાં સફેદ હોય છે. સ્ત્રીજનોના કપડાંના રંગ કેવળ લાલ કે કાળા હોય છે.

આ સંસ્કાર સૌરાષ્ટ્રના કિનારે વસતા અસલી રૂઢિચુસ્ત જનસંઘમાં આજ સુધી મોજૂદ રહેલો છે. વાઘેર, આહિયર, રબારી, ચારણ, કોળી, કાઠી, મેર વગેરે પ્રજાએ આ સંસ્કારની છાપ ભૂંસાઈ જવા દીધી નથી.

સૌરાષ્ટ્રના કાંઠા પર વસતા લોકોનું ક્ષાત્રતેજ :

સૌરાષ્ટ્રના દરિયાકાંઠે આવી વસેલા ચાવડા રજપૂતોએ નાવિકો તરીકે ખ્યાતિ મેળવી હતી. અક્કડસિંહ ચાવડા અને ભૂવડસેન ચાવડાએ દ્વારકાના દરિયા પર સંપૂર્ણ સત્તા જમાવી હતી. તે વખતે દરિયાઈ યુદ્ધમાં આ ચાવડા બહુ પ્રવીણ હતા. એમના યુદ્ધના ખેલને ચાંચિયાગીરી જેવો હલકો શબ્દ આપીને અસલી યોદ્ધાઓની બહાદુરીને ઝાંખપ લગાડવાનો પ્રયત્ન પશ્ચિમના યુરોપિયન ઇતિહાસ–લેખકોએ કર્યો છે.

જોગીદાસ ખુમાણ, કાઠીયોદ્ધો, દરિયાનો સરદાર ગણાતો હતો. ઘોઘા બંદર પાસેના સમુદ્ર પરના એમનાં પરાક્રમોનો જાણીતો દુહો આજ સુધી લોકોને કંઠે વસી રહ્યો છે.

મારગ જે મુમ્બઈ તણો
જલ બેડા ન જાય;
શેલે સમદર માંય
જાજડ જોગીદાસીઓ.

જોગા જનમ ન થાત
ઘણું મૂલા હાદલ ઘરે;
તો કાઠી કીં કહેવાત
સામી વડ સૂબા તણી.

મહમદ બેગડાનાં વહાણો ખંભાતથી કરાંચી જતાં, ત્યારે તેમને મારગમાં ઓખા મંડળના દરિયાકાંઠાના સરદાર જાડેજા વાઘેરના દરિયાઈ કાફલાએ અનેક વાર શિકસ્ત આપ્યાની કથા ઇતિહાસના ચોપડે છે. છેક ઈ. સ.ના અઢારમાં સૈકામાં ઇસ્ટ ઈન્ડિયા કંપનીનાં વહાણોએ પણ અરાંભડા-બેટના વાઘેર સરદારોનાં વહાણો સાથે યુદ્ધ ખેલ્યાં હતાં – તે કોણ નથી જાણતું.

ઘોઘા બંદર પાસેના પીરમ બેટના સરદારની ચાંચિયાગીરી તઘલખ વંશના દિલ્હીના પાદશાહને ભારે થઈ પડી હતી. પીરમ બેટનો સરદાર તો પીરમનો બાદશાહ કહેવાતો હતો. આ સરદારોએ પોતાનું ક્ષાત્રતેજ બતાવવામાં સૌરાષ્ટ્રના વહાણવટાની કળાને વિકસાવી હતી. એમણે એ સંસ્કૃતિનો વિકાસ એટલે દરજ્જે પહોંચાડયો હતો કે આજથી પાંચસો વર્ષ પહેલાં, કોઈપણ પ્રકારના નૌકાશાસ્ત્રનાં યંત્રો વગર કેવળ પવન અને પાણીના પ્રવાહ અને વેગના ઊંડાં જ્ઞાન અને અનુભવથી તથા ખગોળના અવલોકનથી, વહાણોને સૌરાષ્ટ્રના કિનારેથી મધદરિયાની સફરે તે લોકો લઈ જતા હતા. હાલમાં આગબોટના કેપ્ટનોને સૌરાષ્ટ્રના અસલી વહાણવટીઓની આ હીકમત અચંબો પમાડે છે. ઋતુ ઋતુના પવન – વેગ પરથી, ઠેકાણા ઠેકાણાના પાણીના રંગ પરથી, સમુદ્રમાં તણાતી વનસ્પતિના પ્રકાર પરથી, આકાશના તારાઓના હલન-ચલન પરથી અને સમુદ્રમાં નજરે પડતા જળચર પ્રાણીઓના દેખાવ પરથી, સૌરાષ્ટ્રના નાખુદા – ખારવા – માલમ પોતાનું વહાણ કયે વખતે કયા ભાગમાં વિચરી રહ્યું છે તે ઝટ કળી શકતા હતા. આજે પણ

જગતના વહાણવટાનો વિકાસ કોણે કર્યો તેની ચર્ચા કરતાં બે દેશના નાવિકોની ગણતરી થાય છે. એક યુરોપના સ્પેનિયર્ડ અને બીજા સૌરાષ્ટ્ર-કચ્છના ખારવા લોકો.

આ અસલી સંસ્કૃતિની છાપ આજે પણ ઓખા બંદરે, બેટના બાલપુર બંદરે, પોરબંદરની ખાડીમાં, વેરાવળની ગોદીમાં અને જોડિયા તથા સલાયા બંદરે – વરાળયંત્રથી ચાલતી આગબોટના યુગમાં – પણ સૌરાષ્ટ્રના ખારવાઓ સઢવાળાં સફરી વહાણો પર કંઈ ને કંઈ કામ કરતા નજરે પડે છે. એ લોકો પોતાના કામનો થાક હળવો કરવા અને દિલમાં જુસ્સો પ્રગટ કરવા સુસંવાદી સ્વરોવાળાં ગીતો જોડકણાઓ મુખેથી બોલતા જાય અને કામને વેગ આપતા જાય છે. આવાં અંગબળની ખુમારીભર્યાં મસ્તીદર્શક ગીતો આજે પણ સૌરાષ્ટ્રના કોઈ પણ ધીકતા બંદરે સંભળાયા કરે છે.

હલા...મહે.
હેલીમાલી જામ સે
ભાયડાનું કામ છે.
નાખુદા તૈયાર છે.
હલા......મ હે.

આવાં સમુદ્રકાંઠાની સંસ્કૃતિનાં ગીતો નાનપણમાં સાંભળી સાંભળી જેના મનમાં એ નાદની ધૂન જામી ગઈ હોય એવા આપણા ગુજરાતના અર્વાચીન કવિ શ્રી સુંદરજી બેટાઈએ એ દરિયાઈ સુરાવટના રાહ-વાળું સુંદર ગીત ગુજરાતી સાહિત્યમાં વહેતું કર્યું છે – એકાદ કડી અહીં મુકાય તો ખોટું નથી.

અલ્લા બેલી, અલ્લા બેલી,
જાવું જરૂર છે,
બંદર તો દૂર છે.
બેલી તારો, બેલી તારો,
બેલી તારો તું જ છે.
બંદર તો દૂર છે.
ફંગોળે તોફાની તીખાતા વાયરા,
મૂંઝાયે અંતરના હોયે કાયરા,
તારા હૈયામાં જો સાચી સબૂર છે.
ભલે એ દૂર છે.

અલ્લા બેલી, અલ્લા બેલી,
જાવું જરૂર છે;
બંદર તો દૂર છે.
બેલી તારો, બેલી તારો,
બેલી તારો તું જ છે.

આ સ્મૃતિગ્રંથના નાયક શેઠ નાનજીભાઈએ આવું જ ગીત પોરબંદરના વહાણમાં પોતાને કાને અથડાતું અનુભવ્યું હશે – જેને પરિણામે – એમણે આફ્રિકા સર કર્યું.

સૌરાષ્ટ્રનાં બંદરો પર બહારથી આવી વસેલા લોકસમૂહનો સમાવેશ બંદર કાંઠાની મૂળ વસ્તીમાં થતો ગયો અને તેથી સૌરાષ્ટ્રના અસલી નિવાસીઓનાં બળ, તેજ અને પ્રભાવ એવાં વધતાં ગયાં કે પરદેશમાં

સૌરાષ્ટ્ર-સંસ્કૃતિ પ્રત્યે આદર વધતો ગયો. "લંકાની લાડી અને ઘોઘાનો વર" – એ પ્રચલિત ઉક્તિ લોકોની રોજિંદી ભાષામાં ઓતપ્રોત થઈ ગઈ. એ વખતે સૌરાષ્ટ્રના ઘોઘા બંદરે વસનારા તેજસ્વી મહાપુરુષો લંકાની સુંદરીઓને સૌરાષ્ટ્ર તરફ આકર્ષી શકયા હશે – સૌરાષ્ટ્રની સાગરસંસ્કૃતિ ઉજ્જવલ હતી એ આ ઉક્તિ પરથી સિદ્ધ થાય છે. એ સૌ સંસ્કૃતિના મોહથી સૌરાષ્ટ્રમાં યવન આવ્યા, આરબ આવ્યા, ચાઉસ આવી વસ્યા, સન્ધી રજપૂતો આવ્યા, જાડેજા વાઘેરો આવ્યા અને કાઠી, યદુકુળના જાડેજા, અને જેઠવાના વડવાઓ, સૈન્ધવોએ, સૌરાષ્ટ્રને કાંઠે પોતાના ધામા નાખ્યા.

આવા પરદેશી માનવસંઘો સૌરાષ્ટ્રમાં બંદરી દ્વારથી આવ્યા અને પોતાનું હીર સૌરાષ્ટ્રને અર્પણ કર્યું; તેથી સૌરાષ્ટ્રનો સાગરકાંઠો સુસ્વરૂપ બન્યો, સુસ્થિર જીવનવાળો બન્યો અને આનંદપ્રમોદના લહાવા માણનારી પ્રજાઓનો સુખકર નિવાસ બન્યો.

આરબ લોકોની વફાદારી અને ક્ષાત્રવટ સૌરાષ્ટ્રમાં ખૂબ પ્રશંસાને પાત્ર બની રહ્યાં. આરબની ચોકી એટલે જાણે લક્ષ્મણજીની આણ. જામનગર, પોરબંદર, કચ્છ, ભાવનગર, વગેરે સ્થળે રાજદરબારના જનાના – મહેલ પર આરબની ખડી ચોકી રહેતી હતી તે કોણ નથી જાણતું? શાહુકારોના ખજાનાઘર પર આરબ ચોકી કરતા હતા. સૌરાષ્ટ્રના કાંઠા પરથી આરબ લોકોની વફાદારીને લીધે છેક વડોદરા સુધી, આરબોની કતારને રાજા મહારાજાએ બોલાવી વસાવ્યા હતા.

દરિયાના દ્વારથી સૌરાષ્ટ્રમાં દાખલ થયેલી હબસી પ્રજાના સરદારે તો જાફરાબાદ બંદરે પોતાની સર્વોપરી સત્તા જમાવી હતી અને કાઠિયાવાડના રજવાડામાં, જેમ રજપૂત સિવાય કાઠી, કણબી, કારડિયા, નાગર, વાણિયા, બ્રાહ્મણની સર્વોપરી સત્તાવાળાં રજવાડાં હતાં, તેમ હબસીનાં રજવાડાને પણ એ સંઘમાં સ્થાન મળ્યું હતું.

સાગરની સંસ્કૃતિની અનેક કળા પૈકીની આ કળા ઘણે ભાગે લક્ષ બહાર રહી જવા પામે છે; પણ વસ્તુત: તે કળા નોંધને પાત્ર છે.

સૌરાષ્ટ્રનો દરિયાકાંઠો એટલે સાહસિક વૃત્તિનો ઝરુખો :

દરિયાકાંઠે વસનારાની દૃષ્ટિમર્યાદા અનન્ત હોય છે; તેમની નજર ઝટ થંભી જાય એવા વૃક્ષઝુંડ, પર્વતો કે ખેતરવાડીની લીલવણી ત્યાં હોતી નથી. સાગરને ઝરુખે બેસી માણસ વિચારને હિંડોળે ચડે છે, ત્યારે એમનું જગત બહુ લાંબે સુધી વિસ્તરી રહે છે. કાંઠા ઉપરથી મોટી સફરે ઊપડતાં વહાણો જોઈને ઘડી ભર કિનારા પરના તરંગી મનુષ્યને એમ લાગે છે કે જો એમને વહાણના સઢ જેવી સફેદ પાંખો હોય તો તે પણ ઝરુખામાંથી ઊડતાં પંખીની પેઠે અજાણ્યા દેશમાં ઊડી જાય. આ કેવળ કલ્પનાનું વિધાન નથી. એ વિધાનમાં નરી નક્કર હકીકત રહેલી છે. સૌરાષ્ટ્રના સાગર પરના ઝરુખા પરથી અનેક સાહસિક નરવીરો જરા પણ ધડકયા વિના અજાણ્યા દેશમાં પોતાનું પૌરુષેય અજમાવવા જઈ ચડયા હતા.

કચ્છમાંથી ઈબજી શિવજી, દ્વારકા વરવાળેથી ઠાકરસી મૂળજી, જામનગરથી મૂળજી જેઠા, પોરબંદરથી નાનજી કાલિદાસ, અને દેવકરણ નાનજી અને તેના પુત્ર પ્રાણલાલ,,માંગરોલના જીવણલાલ, જાફરાબાદથી વોરા કુટુંબના મનમોહનદાસ રામજી, વેરાવળ બંદરેથી ધોરાજીવાળા આદમજી પીરભાઈ, – વગેરે નામોવાળા-સાહસિક નરવીરો પરદેશ ગયા અને કેવળ સૌરાષ્ટ્રની સંસ્કૃતિએ પ્રેરેલા સાહસને પરિણામે અને હૈયા-ઉકેલના બળથી જ્યાં ત્યાં શાહસોદાગર તરીકે નામાંકિત બન્યા. મુંબઈ શહેરની અર્વાચીન જાહોજલાલીના પાયામાં અનેક સૌરાષ્ટ્રવાસી વેપારી પ્રજાના અને વેપારી કુનેહનાં દર્શન કોને નથી થતાં? મુંબઈના ભાટિયા, વાણીયા, મેમણ, લુહાણા, ખોજાનાં મૂળ તો સૌરાષ્ટ્રમાં જ શોધ્યાં જડી આવશે.



કામગરાં : દિનેશ શાહ
(કલાકાર તથા 'કુમાર'ના સૌજન્યથી)

સૌરાષ્ટ્રની દરિયાઈ સંપત્તિ :

સૌરાષ્ટ્રની સાગરસંસ્કૃતિનો યુગ ક્યારથી શરૂ થયો હતો તે તો ભવિષ્યના ભૂસ્તરશાસ્ત્રના કોવિદો શોધી કાઢશે ત્યારે નક્કી થશે; પણ ભારતની સંસ્કૃતિમાં સર્વવ્યાપી વિષ્ણુની ભાવના જ્યારથી શરૂ થઈ, ત્યારથી વિષ્ણુના ચાર આયુધોમાંનું એક આયુધ શંખ ગણાય છે. આ શંખની પેદાશ સૌરાષ્ટ્રના સાગરકિનારે જ થતી હતી અને થાય છે. ખાસ કરીને દ્વારકાની આસપાસના અખાતમાં શંખ-ઉત્પાદક જળચર પ્રાણીઓનો વાસ હોય છે. હિન્દી મહાસાગરમાં સિલોનના સાગર સિવાય અન્ય કોઈ સાગરતટે શંખની પેદાશ હોય તો તે સૌરાષ્ટ્રના પશ્ચિમ કિનારા પરના દ્વારકાના પ્રવેશમાં જ છે.

મહાભારતમાં કુરુક્ષેત્ર પરના યુદ્ધમાં સૈન્યોએ રણક્ષેત્ર પર જુદા જુદા પ્રકારના શંખના નાદથી યુદ્ધનો આરંભ કર્યો હતો. તેવો સ્પષ્ટ ઉલ્લેખ છે. બેચાર શ્લોકોનું અવતરણ કરીએ તો તે અસ્થાને નહીં ગણાય. કેવળ વિષ્ણુ શ્રીકૃષ્ણ જ શંખ પૂરતા હતા એમ નહોતું, પણ ઘણાખરા મહાન યોદ્ધા પોતપોતા માટે વિશિષ્ટ પ્રકારના શંખ પસંદ કરતા હતા તે આ અવતરણ પરથી જણાશે.

तस्य संजनय-हर्षं कुरु वृद्धः पितामहः ।
सिंहनादं विनिद्योच्चैः शंखं दृध्मौ प्रतापवान् ।।
पांचजन्यं हृषीकेशो देवदत्तं धनंजयः
पौंड्रं दध्मौ महाशंखं भीमकर्मा वृकोदरः ।।
अन्तविजयं राजा कुन्तीपुत्रो युधिष्ठिरः
नकुलः सहदेवश्च सुघोषमणिपुष्पकौ ।।
काश्यश्च परमेश्वासः शिखंडीश्च महारथः
धृष्टद्युम्नो विराटश्च सात्यकिश्चा पराजितः ।।
द्रुपदो द्रौपदेयाश्च सर्वेश: पृथिवीपते
सौभद्रश्च महाबाहुः शंखान्दध्मौ पृथक् पृथक् ।।

અહીં શંખોના પ્રકારો જુદા જુદા નામથી વર્ણવવામાં આવ્યા છે, તે વાચકોના લક્ષની બહાર રહી શકે તેમ નથી. શંખને જયઘોષ માટે વાપરવાની સૂક્ષ્મ બુદ્ધિ સૌરાષ્ટ્રના સમુદ્રના કિનારે વસતા માનવસંઘને સૂઝી હતી, એ સંસ્કારિતાનું લક્ષણ ગણાય. સાગરકાંઠાના શંખ સમસ્ત ભારતમાં પહોંચી જતા હતા. ઠેકાણે ઠેકાણે શંખમાંથી સૌભાગ્યવતી સ્ત્રીઓના હાથનાં કંકણ બનાવવાના ઉદ્યોગો ભારતમાં ચાલુ હતા. બંગાળમાં તો આજ સુધી શંખની બંગડી શુકનવાળી ગણાય છે. ઇતિહાસના સંશોધકોને ભૂપૃષ્ટના ખોદકામમાંથી, ઘણે ઠેકાણે, શંખના અને ટુકડા શંખના વલયના ટુકડા મળી આવ્યા છે. સૌરાષ્ટ્રના મધ્ય ભાગમાં (અમરેલી) પુરાતત્ત્વના અભ્યાસીઓએ જમીન ખોદતાં શંખની બંગડી બનાવનારની દુકાનનો અવશેષ શોધી કાઢ્યો છે. તળ દ્વારકામાં પુરાતત્ત્વના નિષ્ણાત શ્રીયુત સાંકળિયાની દેખરેખ નીચે થયેલા ખોદકામને લઈને, ઈ.સ.ના બીજા સૈકાની કેટલીક વસ્તુઓ મળી હતી; તેમાં શંખ વેચનાર દુકાનદારની કેટલાક શંખોની અકબંધ મૂડી મળી હતી.

સાગરકાંઠેથી ગુગલની નિકાસ :

સૌરાષ્ટ્રની સાગરસંસ્કૃતિની છાપ ઊભી કરવામાં કચ્છ, ઓખા-મંડળના બંદરેથી સેંકડો મણ જંગલની પેદાશ, ખાસ કરીને ગુગલ, વહાણો વાટે અરબસ્તાન સુધી જતો હતો તે વાતનો ઉલ્લેખ કર્યા વિના ચાલે તેમ નથી. અરબસ્તાનમાં ગુગલના રસનો ઉપયોગ સુગંધી ધૂપ અને સુગંધી તેલ બનાવવામાં થતો હતો.

સૌરાષ્ટ્રના સાગરકાંઠા પરથી મીઠાની નિકાસ :

જૂના કાળથી ભારતની અને ભારતના પાડોશી પ્રદેશની મોટી અંગત જરૂરિયાત સૌરાષ્ટ્રનાં બંદરો પૂરી પાડે છે. લવણ-લૂણ-મીઠું એ સૌરાષ્ટ્રના સાગરકાંઠાની અણમોલ પેદાશ છે. કચ્છથી માંડીને છેક જાફરાબાદ સુધીના સાગરકાંઠાના પ્રદેશમાંથી અઢળક મીઠું જનતાને પૂરું પાડવામાં આવે છે. બંગાળના પ્રદેશમાં, થાઈ-લૅન્ડના પ્રદેશમાં અને કેટલીક વાર સિસલ, સોકોટ્રા અને મડાગાસ્કર બેટોમાં, બેટદ્વારકાનાં વહાણો મીઠું પહોંચાડતાં હતાં. વિજ્ઞાનના બહોળા પ્રચારથી આ હિલચાલમાં કેટલોક ફેરફાર થયો છે ખરો. પરંતુ એ વાત તો ખરી જ છે કે સૌરાષ્ટ્રની સાગરસંસ્કૃતિનો સર્વદેશીય વિચાર કરતી વેળા આ પ્રદેશની સંસ્કૃતિની રચનામાં મીઠાની ઉત્પત્તિ અને મીઠાનો વેપાર મોટો ભાગ ભજવતો હતો, એટલું સ્વીકારવું જ પડશે.

રાજપક્ષી મોર : ભારતે રાજપક્ષી તરીકે અપનાવેલ મોરની ઓલાદ સૌરાષ્ટ્રના દરિયાઈકાંઠાની વાડીઓમાં પરાપૂર્વથી વસે છે. માંગરોલ અને પોરબંદર વચ્ચેના પ્રદેશને "લીલી નાઘેર" કહેવામાં આવે છે. ભાઈશ્રી રાયચુરાએ તો ગુજરાતમાં લોકગીતનું આચરણ આબાદ રીતે કન્યાઓના કંઠમાં મૂકી દીધું છે:

"ઝીણા મોર ટૌકે છે, લીલી નાઘેરમાં."

સાગરની સંસ્કૃતિવાળું લોકજીવન પ્રશંસાને પાત્ર બન્યું હતું. સાગરકાંઠે જેમ ચાંચિયાગીરીની કુશળતા ધરાવતી પ્રજા વસતી હતી, તેમ માણસાઈ ભરેલા લક્ષણવાળી પ્રજા પણ વસતી હતી. આદર સત્કાર તો સૌરાષ્ટ્રનો જ વખણાતો હતો. એ વિશિષ્ટતા સૌરાષ્ટ્રના લોકદુહાઓમાં કહેવાઈ ગઈ છે, એ આપણે સૌ જાણીએ છીએ.

મેમાંનુંને માન દલભર દલ દીધાં નહીં,
એ મંદર નહીં મસાણ, સાચું સોરઠિયો ભણે.

લોકમાં પ્રચલિત શગાળશા શેઠની કથા, કહેવાય છે, સૌરાષ્ટ્રના સાગરકાંઠાના પ્રદેશ – બિલખામાં બનેલા બનાવનું ચિત્ર રજૂ કરે છે. મહેમાનો પ્રત્યેના આદરની પરાકાષ્ટાનું એ પ્રતિબિંબ ગણાય.

सौराष्ट्रे पंचरत्नानि नदीनारीचतुरंगम
चतुर्थं सोमनाथश्च पंचमं हरिदर्शनम् ।।

જૈન સાહિત્યમાં ઉપરનું કવન લખાયું છે. તેમાં સોરઠ દેશની પદ્મિનીની ગણતરી કરવામાં આવી છે. એ સૂચવે છે કે સાગરકાંઠે વસતા માનવસંઘમાં ઉચ્ચ સંસ્કૃતિનાં દર્શન કરાવે એવી લલનાઓ વિરલ નહોતી.

અર્વાચીન ઈતિહાસમાં સિદ્ધરાજ જયસિંહને, પદ્મિનીને શોધતાં જૂનાગઢમાં રાણકદેવી સાંપડયાની કથા જાણીતી છે.

કાઠિયાવાડની કામિની
(પગે) કાંબી કડલાની જોડ.

જ્યારે માથે જલ ભરેલું લઈ ઊભી બજારે નીકળતી ત્યારે એના પગના ધબકારાથી ધરતી ધણધણી ઊઠતી હતી. આવા પ્રકારની સાગરસંસ્કૃતિનો વારસો લઈ, જે માનવસંઘ મુંબઈ જઈ વસ્યો છે, તે સંઘે મુંબઈને શણગારવામાં મોટો ફાળો આપ્યો છે.

ભાટિયા, લોહાણા, ખોજા, કપોળ, મેમણ, વગેરે કોમોના પરદેશના નિવાસથી સૌરાષ્ટ્રમાં વસતા એમના આપ્તજનોમાં જીવનની કુમાશ હતી તે સવિશેષ ખીલી નીકળી છે; અને એ રીતે સૌરાષ્ટ્રના સાગરકાંઠો હતો તેનાથી વિશેષ સંસ્કારી બન્યો છે. આ કથનનું સત્ય સિદ્ધ કરવા કોઈ યુનિવર્સિટી-માન્ય પંડિત અભ્યાસ-પૂર્ણ સંશોધન ચલાવે, તો જરૂર એમને બહોળું ક્ષેત્ર સૌરાષ્ટ્રના સાગરકાંઠાની વસ્તીમાંથી મળી રહે તેમ છે.

☆ ☆ ☆ 'लोकशास्त्र'—फोकलोर

લેખક : **શ્રી પુષ્કર ચંદરવાકર**, સૌરાષ્ટ્ર યુનિવર્સિટી, રાજકોટ.

લોકશાસ્ત્રનો ઇતિહાસ પશ્ચિમમાં ઠીક ઠીક જૂનો છે, અને ફિન્લૅન્ડમાં તો સૌથી જૂનો છે. ભારતમાં તે પ્રાચીન છે, વેદકાલીન છે, તેવું અનુમાન કરી શકાય. છતાંય જો ઋગ્વેદને ભદ્રસંસ્કૃતિના આકરગ્રંથ તરીકે સ્વીકારીએ, (જોકે આકરબીજ motif માટે ઋગ્વેદની જરૂર પડે) તો લોકસંસ્કૃતિના આકરગ્રંથ તરીકે અથર્વવેદને ગણાવી શકાય.

પણ આજે પશ્ચિમના દેશોમાંથી અમેરિકામાં, જર્મનીમાં કે ફિનલૅંડમાં લોકશાસ્ત્રની વૈજ્ઞાનિક રીતિઓ–methods માટે જેટલું સંશોધન, સંકલન અને સર્વેક્ષણ થાય છે, તેટલું ભારતમાં પ્રાચીનયુગમાં કે સાંપ્રતકાળમાં થયું હશે? એવો પ્રશ્ન થાય છે.

આમ તો, લોકશાસ્ત્ર શબ્દ જ આ યુગની પેદાશ છે. પશ્ચિમમાં તેના પર્યાય તરીકે શ્રી વી. જે. ટોમસે ફોકલોર શબ્દ પ્રચલિત કર્યો છે. તેની સહેજ પૂર્વે તેમ જ સાથોસાથ पोप्युलर लिटरेचर, અને पोप्युलर एन्टीक्विटिझ જેવા શબ્દો પ્રચલિત હતા. पोप्युलर एन्टीक्विटीझ પર્યાય શ્રી જૉન બ્રૅંડે પ્રયોજ્યો હતો. તેમણે ઈ. સ. ૧૮૭૭માં ऑब्जरवेशन ऑन पोप्युलर एन्टिक्विटीझ[२]માં આ શબ્દપ્રયોગ કર્યો.

ઈ.સ. ૧૮૪૬માં ઇંગ્લંડના પ્રસિદ્ધ પુરાતત્ત્વવેત્તા શ્રી વિલિયમ જૉન ટોમસે फोकलोर[३] શબ્દ રમતો મૂકયો. આ બંને વિદ્વાનોએ આના અંગેની શાસ્ત્રીય વિચારણા કરી તેના અંગેના વિચારો વિદ્વાનો સમીપ ધર્યા. ઈ .સ. ૧૮૯૧માં શ્રી ઇ. બી. ટેલરે प्रिमिटिव कल्चर[४] નામનું પુસ્તક લખી, તેને ફોકલોરનો પર્યાયવાચી શબ્દ પ્રયોજવાનું સાહસ કર્યું, પણ તે ટકી નહીં શકેલ.

આ સદીના મધ્યે ભારતીય સ્તર પર ફોકલોર શબ્દના પર્યાયો યોજવાના ઠીક ઠીક પ્રયત્નો થયા છે. સ્વ. ડૉ. વાસુદેવશરણ અગ્રવાલે ફોકલોર શબ્દનો પર્યાય लोकवार्ता[५] પ્રયોજ્યો છે. ડૉ. અગ્રવાલના આ પર્યાય યોજવા પાછળ વૈષ્ણવ સંપ્રદાયના ગ્રંથો હોય ખરા. વૈષ્ણવ સંપ્રદાયના જાણીતા ગ્રંથ चौरासी वैष्णवोंकी वार्ता તથા दो सौ बावन वैष्णवोंकी वार्ता જેવા ગ્રંથોએ વાર્તા (Lore) શબ્દને પર્યાય તરીકે પ્રયોજવા માટે ડૉ. અગ્રવાલને પ્રેર્યા હોય!

વાર્તા શબ્દને—લોરના પર્યાય તરીકે સ્વીકારી ન શકાય. વાર્તાનો રૂઢ અર્થ લોકોના માનસમાં પડેલ છે જ. જેથી તે શબ્દ સ્વીકારવાને માટે જનસમુદાય તેમ જ વિદ્વાનો તૈયાર ન થાય, તે સ્વાભાવિક છે.

સંસ્કૃત સાહિત્યમાં લોકવાર્તા શબ્દ મળે છે, પણ તે પ્રવાહ, અફવા અને કિંવદન્તીના અર્થમાં મળે છે. સ્વ. શ્રી આપ્ટેના શબ્દકોશમાં લોકવાર્તાના અર્થસ્થાને Popular Report અને Public rumour જેવા પર્યાયવાચક શબ્દો આપ્યા છે. સર મોનિયર વિલિયમે પણ તે જ પર્યાયો આપ્યા છે.

લોકવાર્તા પર્યાય અંગે ડૉ. કૃષ્ણદેવ ઉપાધ્યાયનું કથન જોવા જેવું છે. તેઓ લખે છે : ""लोकवार्ता शब्दमें अधिक से अधिक लोककथा या लोकचर्याका भाव वहन करनेकी क्षमता है।" વળી વાર્તા શબ્દનો અર્થશાસ્ત્રવાચી પર્યાય પણ સંભવે; તે કૌટિલ્યના અર્થશાસ્ત્રમાંથી સાંપડે છે. आन्वीक्षीकी त्रयी वार्ता: दण्डनीतिश्च शाश्वती.

મહાભારતમાં પણ વાર્તા શબ્દ નવી વાત કે નવા સમાચારના અર્થમાં પ્રયોજાયેલ મળે છે. આમ, સંસ્કૃત સાહિત્યમાં વાર્તા શબ્દના પૃથક્ પૃથક્ અર્થો મળે છે અને તેથી ડૉ. કૃષ્ણદેવ ઉપાધ્યાય લખે છે : 'लोकवार्ता' शब्दमें व्याप्ति दोषकी सत्ताकी चर्चा की जा चुकी है। अत: फोकलोरके अर्थमें डा० अग्रवाल द्वारा प्रचारित 'लोकवार्ता' शब्द अपने दोषों अवाचक तथा अव्याप्तिके कारण स्वत: धराशायी हो जाता है।

છતાંય હિંદી લોકસાહિત્યવિજ્ઞાનના મૂર્ધન્ય પંડિત ડૉ. સત્યેન્દ્ર ફોકલોરના માટે લોકવાર્તા પર્યાયનો સ્વીકાર કરે છે. ભોજપુરી લોકસાહિત્યના વિદ્વાન ડૉ. કૃષ્ણદેવ ઉપાધ્યાય लोक संस्कृति शब्दने ફોકલોરના પર્યાય વાચક તરીકે મૂકે છે. તેને સમજાવતાં તેઓ લખે છે : 'लोकसंस्कृतिके अंतर्गत जनजीवनसे संबंधित जितने आचारविचार, विधिनिषेध, विश्वास, प्रथा, परंपरा, धर्म, मूढाग्रह, अनुष्ठान आदि है वे सभी आते है। जैसा आगे विस्तार से बतलाया जायगा, फोकलोरके अंतर्गत भी ये ही विषय समाविष्ट है। अतः 'लोकसंस्कृति' शब्द फोकलोरके व्यापक तथा विस्तृत अर्थको प्रकाशित करनेमें सर्वथा समर्थ है। १

ડૉ. ઉપાધ્યાયે તેમના પર્યાયની સ્વીકૃતિ માટે તર્કશાસ્ત્રના સિદ્ધાંતોમાંથી અવ્યાપ્તિ અને અતિવ્યાપ્તિ દોષોને આગળ ધર્યા છે, અને કહે છે કે લોકસંસ્કૃતિ શબ્દ ચિરપરિચિત શબ્દ છે.[૭]

ડૉ. સુનીતિકુમાર ચેટરજીએ ફોકલોર માટે लोकयान પર્યાય સૂચવ્યો છે, પણ ડૉ. ઉપાધ્યાય લોકયાન શબ્દના પુરસ્કર્તા નથી. તેઓ તે શબ્દને ધાર્મિક વિધિના પર્યાય તરીકે નિર્દેશીને તેનો છેદ ઉડાડી દે છે.

વળી ડૉ. ઉપાધ્યાય પોતે જ તર્ક કરે છે કે લોકસંસ્કૃતિ શબ્દ फोक कल्चरનો પર્યાયવાચી શબ્દ બની શકે. પણ તેઓ પોતે જ પાછા સમાધાન પર આવે છે કે ફોકલોર અને फोककल्चर શબ્દમાં ઝાઝું અંતર નથી તેથી લોકસંસ્કૃતિ શબ્દ સ્વીકાર્ય હોઈ શકે.

સંસ્કૃતિ શબ્દ પણ લોકમાનસમાં રૂઢ થયેલ પર્યાયવાચી શબ્દ છે. માનવસંસ્કૃતિ મધ્યે માનવના જીવનમાં જે કાંઈ ઉપસ્કરણો હતાં, તે સકળ ને વિશેષત: સંસ્કૃતિમાં સમાવિષ્ટ કરી શકાય. कल्चर શબ્દમાં માનવચિત્તના પ્રગટીકરણ રૂપે જે કાંઈ માનવસંસ્કૃતિમાં સ્થિર થઈ રહ્યું, તેનો પણ સમાવેશ કરવામાં આવે છે. માનવે તત્ત્વજ્ઞાનના ક્ષેત્રે જે કાંઈ પ્રદાન કર્યું, તે તેના कल्चरમાં સમાય. અંગ્રેજી ભાષામાં આ અંગે એક વાક્ય છે : Civilization means what we use and culture means what we are. ફોકલોર શબ્દમાં આ બંનેનો સમાવેશ થાય છે. લોકસંસ્કૃતિનો સંશોધક લોકોએ ઘડેલાં વાસણોને પણ તેના અભ્યાસનો વિષય બનાવવાનો, લોકોની વસ્ત્રપરિધાન કળા તેમ જ વસ્ત્રોની પણ નોંધ લેવાનો અને સાથોસાથ ભજનોમાંથી જે લોકતત્ત્વજ્ઞાનની સરવાણીઓ ફૂટી લોકસંપ્રદાયની ગંગા વહી રહી છે, તેનો પણ તે પૂજારી બનવાનો. આથી ડૉ. ઉપાધ્યાયે સૂચવેલ પર્યાય लोकसंस्कृतिનો સ્વીકાર કરવામાં પણ થોડી દહેશત છે.

હા, લોકવાર્તાનો સ્વીકાર કરવામાં જેટલી દહેશત છે તેટલી તો નહીં, પણ થોડી દહેશત તે શબ્દ-સ્વીકૃતિમાં ખરી, કેમ કે લોકસંસ્કૃતિ ફોકલોર શબ્દના આખાય ક્ષેત્રને આવરી લે, તેવું કળાતું નથી. આમ ફોકલોરના પર્યાય તરીકે લોકસંસ્કૃતિને પણ સ્વીકારી શકાય તેમ નથી.

વળી સંસ્કૃતિ શબ્દ સ્થળવાચક લાગે છે. ઉ. ત. સિંધુ નદીની સંસ્કૃતિ, મિસરની સંસ્કૃતિ, ફોકલોરમાં ચેતનાભર્યો આખોય માનવસમાજ છે. આથી સંસ્કૃતિ શબ્દમાં પેલી અખિલાઈ જોવા મળતી નથી. તેથી પણ લોકસંસ્કૃતિ શબ્દનો સ્વીકાર થઈ શકે તેમ નથી.

સ્વ. શ્રી ઝવેરચંદ મેઘાણીએ ફોકલોર માટે જનવાર્તા પર્યાય યોજ્યો છે. આ પર્યાય અંગ્રેજી શબ્દ, ફોકલોરનું શીઘ્ર ભાષાંતર લાગે છે. ફોક = લોક અથવા જન, અને લોર = વિદ્યા કે વાનાં; આમ જનવાર્તા શબ્દ દેખાય છે.

વિદ્યા શબ્દનો ઝોક વિશેષ વિદ્યાઓ અને કળાઓ તરફી છે. વિદ્યા શબ્દમાં જ્ઞાન મેળવવું, વિદ્યા મેળવવી એવો અર્થ, અભિપ્રેત છે. અંગ્રેજીમાં વિદ્યા માટે Knowledge Learning, Lore અને Science શબ્દો કોશકારે પ્રયોજેલો મળે છે. વિદ્યા માટે 'Science' શબ્દ કોશકારે પ્રયોજ્યો પણ શાસ્ત્રને વિજ્ઞાનમાં જે વિશેષ પ્રકારની રીતિઓ અને પદ્ધતિઓ Methodsની જરૂર છે તેનો ઇશારો મળતો નથી. આથી તે પર્યાય કોઈ શાસ્ત્ર માટે અર્થસૂચક અને ધારદાર શબ્દ લાગતો નથી. વળી ધર્મશાસ્ત્રમાં વિદ્યા અંગે ચાર શાખાઓ બતાવવામાં આવી છે. આન્વિક્ષી, ઇત્યાદિ ભગવાન મનુએ આત્મવિદ્યાને ઉમેરીને

પાંચ વિદ્યાઓ ગણાવી છે અને અન્ય વિચારકોએ ચૌદ વિદ્યાઓ ગણાવી છે. તેમાં ક્યાંય આ વિદ્યાનો સમાવેશ થતો નથી.

આથી લોકવિદ્યા શબ્દ બહુ સ્વીકાર્ય અને રોચક બનતો નથી. વળી જાદુવિદ્યા, તસ્કરવિદ્યા ઇત્યાદિ વિદ્યાવાચક શબ્દોથી વિદ્યા શબ્દનું ગૌરવ હીણું બન્યું છે. આથી પણ તે પર્યાયને અપનાવતાં ક્ષોભ અનુભવીએ છીએ.

ફોકલોરના માટે લોકસાહિત્યને પણ પર્યાય તરીકે ન સ્વીકારી શકાય. ફોકલોરનું એક અંગ લોકસાહિત્ય છે. તેથી તે પર્યાયનો સ્વીકાર કરતાં પાછો અવ્યાપ્તિદોષ પ્રવેશવાની નિશ્ચિતતા ઊભી થાય છે. લોકાચાર, લોકવહેમો, લોકનિંદા, લોકોક્તિઓ, લોકપ્રયુક્તિઓ લોકઇચ્છાઓ, લોકોનાં ઇંગિતો ઇત્યાદિના માટે લોકસાહિત્ય શબ્દને પર્યાય તરીકે સ્વીકારી શકાય. લોકચિકિત્સાનું શાસ્ત્ર પણ લોકસમુદાયમાંથી સાંપડે છે. ફોકલોરમાં તો આ સૌની વિચારણા કરવાની હોય છે. આથી લોકસાહિત્યને પર્યાય તરીકે સ્વીકારી શકાતો નથી. તો આ સર્વ વિચારેલ પર્યાયોમાં લોકશાસ્ત્ર માટે વિચારણા કરવી જોઈએ.

લોકશાસ્ત્રમાં લોકોનાં સાહિત્ય, સંસ્કૃતિ, સંસ્કાર અને સાથોસાથ લોકો દ્વારા આવિષ્કારને પામેલ વિદ્યાઓ અને કળાઓનો સમાવેશ થાય છે. આથી ગુજરાતી ભાષામાં ફોકલોરના માટે યોગ્ય પર્યાય લોકશાસ્ત્ર લાગે છે. અને તે પર્યાય સર્વસ્વીકૃત બને તે માટે તેને વિશેષ ચલણી બનાવવાની અને વપરાશમાં મૂકવાની જરૂર છે.

લોકશાસ્ત્ર ફોલ્લોર શું છે? ફોકલોર કળા છે કે શાસ્ત્ર? કે ફોકલોરમાં તે ઉભયનો સમાવેશ થાય છે? લોકશાસ્ત્ર-ફોકલોરની ચર્ચાવિચારણા કરનાર સૌને આજે તે શાસ્ત્ર મૂંઝવે છે.

આથી શ્રી ઓરેલિયો એમ સ્પિનોઝાની વ્યાખ્યા ટાંકવી અત્રે ઉચિત માનીએ.

The science of floklore is that branch of human knowledge that collects, classifies, and studies in a scientific manner the materials of Folklore in order to interpret the life and culture of peoples across the ages. It is one of the social sciences, that studies and interprets the history of civilization. Folklore perpetrates the patterns of culture and through its study, we can often explain the motifs and the meaning of culture. The science of folklore, therefore, contributes in a great measure to the history and interpretation of human life.

શ્રી ઓરેલિયો એમ. સ્પીનોઝાના મતે પણ ફોકલોર એક શાસ્ત્ર છે. ફોકલોર માનવને સમજવા માટેની એક વિજ્ઞાનશાખા છે. અલબત્ત, સ્વરૂપે માનવવિજ્ઞાન શાખામાં સ્થાન પામે તેવી વિજ્ઞાનશાખા છે. તે શાખામાં માનવ અંગેના પ્રાપ્ત કરેલ જ્ઞાનનું વર્ગીકરણ કરીને વૈજ્ઞાનિક પદ્ધતિએ તેનો અભ્યાસ કરવામાં આવે છે. તે ભૂતકાલીન પરંપરાને અતીતમાં જીવી ગયેલ માનવની રહનસહનનું શાસ્ત્ર છે. તો બીજા પક્ષે તે માનવ-જીવનના રહસ્યો કે મર્મોને ઉકેલવામાં સહાયભૂત બને છે.

પ્રો. એ. એચ. ક્રાપ તો તેને શાસ્ત્ર Science જ કહે છે. તેમણે The Science of Folkloreની પ્રસ્તાવનામાં લખ્યું છે : "folklore . . . . . is . . . an historical science".

આમ, શ્રી ક્રાપ લોકશાસ્ત્રને અતીતના-ભૂતકાળના થરને ઉકેલવાના શાસ્ત્ર તરીકે સ્થાપે છે. અતીતના લોકસંસ્કારને પામવા માટે તે માનવસંસ્કૃતિના પોપડાના થરને સમજવા માટેના વિજ્ઞાન તરીકે ફોકલોરને ઓળખાવ્યું છે. આ લોકશાસ્ત્રને માનવસંસ્કૃતિના થરોમાં દટાયેલ લોકસંસ્કારના કણો ખોજવામાં રત રહેવાનું હોય છે, અને તેના અભ્યાસીને તે જ્ઞાન શાસ્ત્રીય પદ્ધતિએ મેળવીને તેને સમાજમાં જનસમૂહ સુધી પહોંચતું કરવાનું હોય છે. ફોકલોરમાં 'ટ્રાન્સમિશન' આવશ્યક મનાય છે.'

આથી શ્રી જે. ફ્રેઝર[૧૩] આ જ મત પર આવ્યા લાગે છે. તેઓ એવા મતના છે કે શાસ્ત્રના મર્મોને સમજવા માટે માનવસંસ્કૃતિના થરો ઉખેળવા જ પડે. તેમના જગવિખ્યાત ગ્રંથ The Golden Bough પરથી તેમના ચિત્તની આ પ્રક્રિયાને પામી શકાય છે.

તેમના મતે યુરોપના લોકશાસ્ત્રને સમજવા ને તેના મર્મને પામવા માટે ગ્રીસ, રોમ, ક્રીટ અને ટ્યુટોનિક સંસ્કૃતિઓનો અભ્યાસ અનિવાર્ય છે. અન્ય પશ્ચિમી વિદ્વાનો એવા મતના છે કે ભૂમધ્ય સાગરના દેશોની લોકસંસ્કૃતિ તેમ જ લોકશાસ્ત્રને સમજવા, તેમ જ પામવા માટે મિસર અને બેબીલોનની પ્રાચીન માનવસંસ્કૃતિઓનો અભ્યાસ અનિવાર્ય છે. ડૉ. દુર્ગાબાઈ ભાગવત[૧૪] માને છે કે, ભારતની લોકસંસ્કૃતિ તેમ જ લોકશાસ્ત્રને સમજવા માટે આદિવાસીઓની, વેદકાલીન, તેમ જ પુરાણકાલીન, બુદ્ધ અને મહાવીરકાલીન તેમ જ દ્રાવિડ સંસ્કૃતિઓનો અભ્યાસ અનિવાર્ય છે જ, પણ તે સાથોસાથ ઇસ્લામ યુગ ને ખ્રિસ્તીયુગનો અભ્યાસ કર્યા પછી જ, આજનું ભારતીય લોકશાસ્ત્ર સંપૂર્ણપણે સમજી શકાય.

વર્તમાનને સમજવા ને પામવા માટે અતીતમાં જવાની આવશ્યકતા લોકશાસ્ત્રમાં ઉપસ્થિત થાય છે. આથી લોકશાસ્ત્રનો સંબંધ ડૉ. ક્રાપે ઇતિહાસ સાથે જોડયો છે, સાંકળ્યો છે.

તેમણે લોકશાસ્ત્રને શાસ્ત્ર સાથે સાંકળતાં લખ્યું છે : . . . Having its own metheds of research and admitting of the same system of checks and verifications as any other. With its sister sciences it may combine, in various ways, to make up the cycle of our knowledge of man's past life." આમ, ડૉ. ક્રાપ તેને વિજ્ઞાન તરીકે ગણાવીને સૂચવે છે કે, અનુસંધાન અને સંશોધન માટે આ વિજ્ઞાનને તેની પોતાની અને આગવી સંશોધનરીતિઓ methods, હોય છે. તેમાં સરવાળા બાદબાકીની રીતિને પણ સ્વીકારવામાં આવે, તેમાં અંકુશ ચકાસણી પણ હોઈ શકે. સામસામા હવાલા નાખવાની પદ્ધતિ, ગાળવાની પદ્ધતિ, તુલના કરવાની વૈજ્ઞાનિક રીતિ ઇ. પણ હોઈ શકે. જે રીતિઓ અને સિદ્ધાંતો સમાજવિજ્ઞાનના શોધનમાં યોજી શકાય તે સકલ લોકશાસ્ત્રના સંશોધન માટે તેનો સંશોધક અખત્યાર કરી શકે. તેના મળતિયાં અન્ય સામાજિક શાસ્ત્રો સાથે આ વિજ્ઞાનશાસ્ત્ર વિહરી શકે. અન્ય સામાજિક શાસ્ત્રોની જેમ કામ પણ કરી શકે, જેથી માનવના અતીતને ઉકેલી શકાય. અહીં ડૉ. ક્રાપ અન્ય સામાજિક વિજ્ઞાનો જેવાં કે નૃવંશશાસ્ત્ર, જાતિશાસ્ત્ર, સમાજશાસ્ત્ર, દર્શનશાસ્ત્ર, રાજશાસ્ત્ર, અર્થશાસ્ત્ર, ભાષાશાસ્ત્ર કે ઇતિહાસશાસ્ત્ર ઇત્યાદિને દૃષ્ટિ સમક્ષ રાખીને લોકશાસ્ત્રને વિજ્ઞાનમાં ખપાવી રહ્યા લાગે છે. આ શાસ્ત્રોના અનુસંધાનમાં જે પદ્ધતિઓ સ્વીકારવામાં આવે છે, તેનો ઉપયોગ લોકશાસ્ત્રમાં પણ કરી શકાય.

આમ, સંશોધન રીતિઓ પરત્વે લોકશાસ્ત્રને અતીતના થર ઉકેલવાના શાસ્ત્રમાં ખપાવી શકાય.

વળી સર્વસામાજિક શાસ્ત્રોને Social Science માટે વિદ્યા કે વિજ્ઞાન નહીં પણ શાસ્ત્રને પર્યાયવાચક શબ્દ તરીકે વપરાશમાં લેવામાં આવેલ છે. પ્રકૃતિનાં શાસ્ત્રો 'physical sciences' માટે વિજ્ઞાનને પર્યાયવાચક તરીકે લેવામાં આવેલ છે. તે દૃષ્ટિએ પણ ફોકલોરને માટે લોકશાસ્ત્ર શબ્દ વિશેષ યોગ્ય લેખાય. અર્થઘન અને ધારદાર લેખી શકાય કેમ કે,

'The dicipline of folklore is an independent one'.

લોકશાસ્ત્રને કલા તથા શાસ્ત્ર માટે પણ પ્રયોજી શકાય. લોકશાસ્ત્રનાં અનેક અંગોમાંથી એક અંગ લોકસાહિત્ય, લોકનૃત્ય, લોકસંગીત અને લોકકળાઓ છે. આ સર્વમાં સૌંદર્ય, સંગીત, ધ્વનિ, લય, ભાવ, ભાવપ્રતીકો, પદબંધ, સ્વરૂપ, શબ્દાવલિ, સુરાવલિ, નાયકનાયિકાભેદ, રસ, ભાવવિભાવ ઇત્યાદિ પર વિશેષ લક્ષ અપાય છે. ઉ. ત. લોકગીતનો સાહિત્ય દૃષ્ટિએ અભ્યાસ કરનાર વિદ્વાનની તેની મીમાંસા કરતાં કાવ્યપ્રકાર, તેનું સ્વરૂપ, કાવ્યસામગ્રી, વર્ગીકરણ, રસ, ભાવ, ભાવપ્રતીકો, વિભાવો તેમ જ અલંકાર અને શબ્દાવલિ ઇત્યાદિ તરફી જ તેની પર્યેષણા બનશે. લોકગીતની ગેયતા, લોકઢાળ ને લોકસંગીત પણ તેની દૃષ્ટિ-

મર્યાદામાં હોઈને તે તત્ત્વોની ચર્ચાવિચારણાને કલાપક્ષની ક્ષિતિજમાં સમાવી દેશે, ને લોકગીતની ઇયત્તાના નિર્ણય પર આવશે. જો લોકગીત નૃત્યગીતનો પ્રકાર હોય તો નૃત્યનો પ્રકાર, ટોળીને ઊભા રહેવાની રીત, પગલાંની હલનચલન, અંગચેષ્ટાઓ ઇત્યાદિની નોંધ પેલો લોકશાસ્ત્રકાર લેશે. વિશેષમાં તે લોકગીતના ઢાળની સ્વરલિપિ પણ માંડવાનો. લોકનૃત્યની સાથે સંકળાયેલ પ્રસંગ કે વિધિની પણ વાત તે માંડવાનો. ટૂંકમાં, માનવની અતીતમાંની પ્રવૃત્તિ પર તે નજર રાખીને તેની નોંધ કરવાનો અને વર્તમાન લોકજીવન અને ભૂતકાલીન લોકજીવન કયાં સહયોગને પામી શકે છે, તે તેની ખોજનો મુદ્દો રહેવાનો.

આવું જ લોકવાર્તા પરત્વે છે. લોકવાર્તાની મુલવણી બે દૃષ્ટિએ થાય છે!

(૧) સાહિત્યિક દૃષ્ટિ, જેમાં વાર્તાના કલાપક્ષની વિચારણા કરવામાં આવે છે.

(૨) લૌકિક નજરે, ગુજરાતમાં હજુય લોકવાર્તાનું સંપાદન અને વિવેચન સાહિત્યિક નજરે જ થયા કરે છે, તેથી કરીને લોકવાર્તાને સાહિત્યકૃતિમાં ખપાવવાના સવિશેષ પ્રયત્ન થયા છે. જ્યારે લોકવાર્તાની મુલવણી સાહિત્ય કૃતિ તરીકે કરવામાં આવે છે, ત્યારે તેનો મીમાંસક કલાપક્ષની જ વિચારણા કરતો હોય છે.

પણ લોકવાર્તાનું શાસ્ત્ર છે, પણ તે કલાપક્ષ કરતાં ભિન્ન પ્રકારનું છે. આથી લોકગીત કે લોકવાર્તા કલાનું અંગ છે, તો સાથોસાથ તે શાસ્ત્રનું પણ એક અંગ છે. આમ, લોકશાસ્ત્ર શાસ્ત્ર Science છે, તો તે કલા પણ છે, જે શાસ્ત્રમાં સમાવિષ્ટ છે.

પણ આ કલાઓનો હવે વિશેષ સંબંધ શાસ્ત્રો Science સાથે સ્થાપિત કરવામાં આવે છે અને માટે હવે ફોકલોર—એક અલગ શાસ્ત્ર બની ચૂકયું છે.

માટે ફોકલોરનો ગુજરાતી પર્યાય લોકશાસ્ત્ર જ વિશેષ ઉચિત લાગે છે.

સંદર્ભગ્રંથો અને સૂચિ

(૧) જુઓ A study of Folklore સંપાદક શ્રી એલાન કુંડે પૃષ્ઠ ૬ પરની પાદટીપ

(૨) એજન

(૩) „ પરનો લેખ પૃ. ૫.

(૪) हिन्दी साहित्य : वृहत् इतिहास, षोडस भाग, हिन्दी लोक-साहित्य पृ. १०–११

(૫) એજન પૃ. ૧૨

(૬) „ પૃ. ૧૨–૧૩

(૭) „ પૃ. ૧૧

(૯) લોકસાહિત્યનું સમાલોચન, લેખક શ્રી ઝવેરચંદ મેઘાણી, પ્રકાશક મુંબઈ યુનિવર્સિટી, મુંબઈ: બીજી આવૃત્તિ પૃ. ૧૧૬

(૧૦) लोक–साहित्य–विज्ञान, लेखक. डॉ. सत्येन्द्र, पृ. १ અને The science of Folklore લેખક ડૉ. એ. એચ.; ક્રોપ. પરિચય લેખક પૃ. ૧૫

(11) Dictionary of Folklore; Mythology and Legend Vol. I, edited by Maria Beach. પૃ. ૩૯૯

(12) The Science of Folklore લેખક ડૉ. એ. એચ. ક્રાપ

(13) The Golden Bough લેખક ડૉ. જે એચ. ફ્રેઝર

(14) An Outline of Indian Folklore લેખિકા ડૉ. દુર્ગાબાઈ ભાગવત્ પૃ. ૨

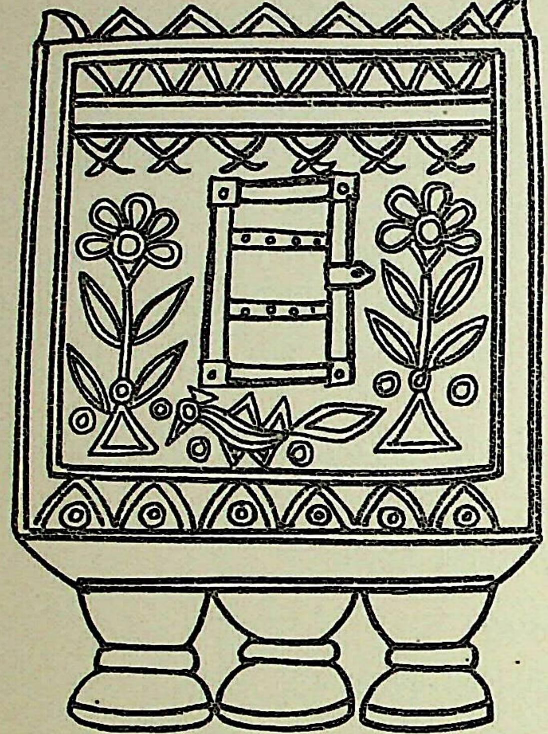
(15) The Science of Folklore લેખક ડૉ. એ. એચ. ક્રાપ

(15) A study of Folklore સંપાદક શ્રી એલાન કુંડે પ્રસ્તાવના પૃ. ૫

(17) The Folktale લેખક ડૉ. સ્મિથ ટૉમ્સન

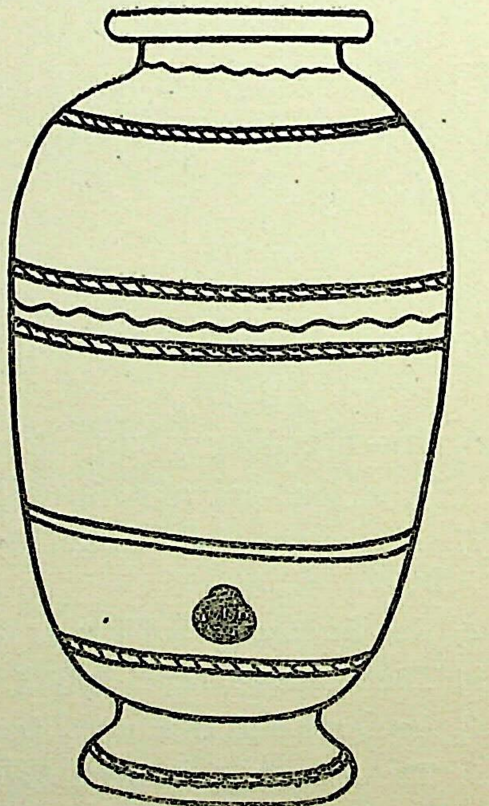
☆ ☆ ☆ સૌરાષ્ટ્રની લોકકળાઓ

લેખક અને આલેખક : શ્રી જોડીદાસ પરમાર, એમ. એ.,

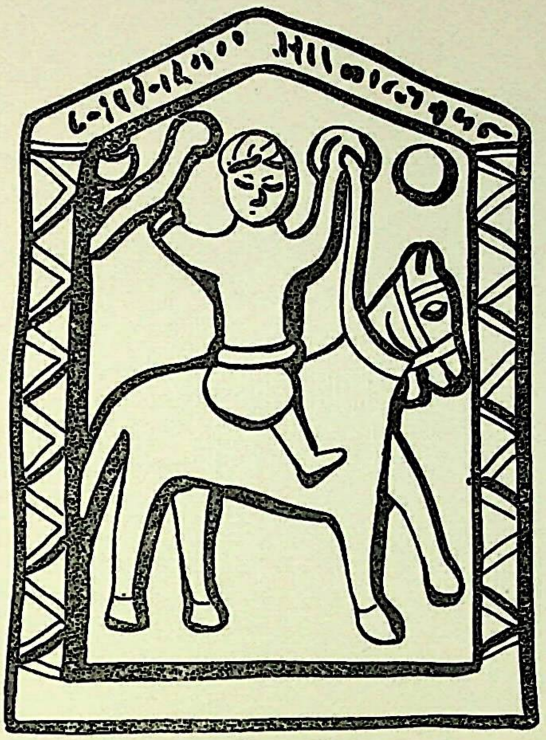


લોકનારીએ માટીમાંથી બનાવેલી મંજુસડી તેના ઉપર વાટાથી કંડાર કરેલ છે અને કાચ મોતી વગેરે ચોડયાં છે.

સૌરાષ્ટ્રના ગ્રામલોકો સાચી રીતે રૂપશોભનના રસિયા જીવ છે. તેમના નિર્મિત સંસારની રૂઢીના પડસીમાડામાં રહીને શોભાવણ રૂપસુંદરતા માટે તે સો સો વાનાં કરે છે. સંસ્કાર-રૂપની ઉજળી સંસ્કૃતિ તેના પડ–રહેઠાણના છેક તળ લગી હજી પહોંચી શકી નથી, તેથી જ તે કોઈ પણ જાતની શિષ્ટ સંસ્કારની છાયામાં આવ્યા વગર, આપસૂઝના ઓથારમાં રહીને રૂપશોભાવણ કસબકારી-ગરીની જ્યોત જલતી રાખી શકયા છે. ગ્રામ–માનવીને હૈયે ચડયાં અને હોઠે ઊતર્યાં ગીતો, વાર્તાઓ, વ્રતકથાઓ, જોડકણાં, ઉપરાંત અંતરે ઊઘડયા અને હાથો વડે રૂપસર્જિત થયેલા કલાકારીગરીના રૂપાળા ઘાટને, તે અવનવાં રૂપે અવારનવાર રચ્યા જ કરે છે; અને આમ લોકસંસ્કૃતિને લોકકળાના રૂપને પરંપરા-ગત વહેતું રાખી રહ્યા છે. ગામડાના લોકજીવનમાં રૂપ પામેલી આ લોકકળા-કારીગરીનાં એંધાણ સદીઓના સીમાડા વળોટીને માનવસંસ્કૃતિના આદ્ય રહેઠાણ સમા ગુફાઘરોનાં ભીંતડા ઉપર ટાંબકટીંબક અને ટીટલાં (લીટા)ના રૂપે આજે પણ આપણે જોઈ શકીએ છીએ; તેથી જ આપણી લોકકળાઓ તો માનવીની સભ્યતાના ઉદ્‌ગમ જેટલી જૂની છે, તેમ કહી શકશું. ગુફાવાસી માનવીએ પોતાના હૃદયનાં ઊર્મિ અને આનંદના હિલો-ળાને મૂર્તરૂપ આપવા રંગ, રેખા તેમ જ ધૂળઢેફાં, પથ્થર અને લાકડામાંથી અવનવું મૂર્ત–અમૂર્ત સર્જન કરી, કંડારીને, કેટલાંય આકારરૂપ ઘડયાં, ઉપસાવ્યાં છે; તે કાળથી જ લોકકળાના શ્રીગણેશ મંડાઈ ચૂકયા



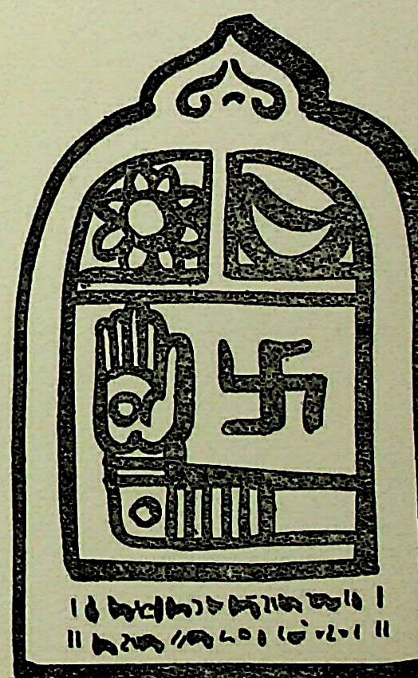
લોકનારીએ માટીમાંથી બનાવેલી અનાજ ભરવાની કોઠી



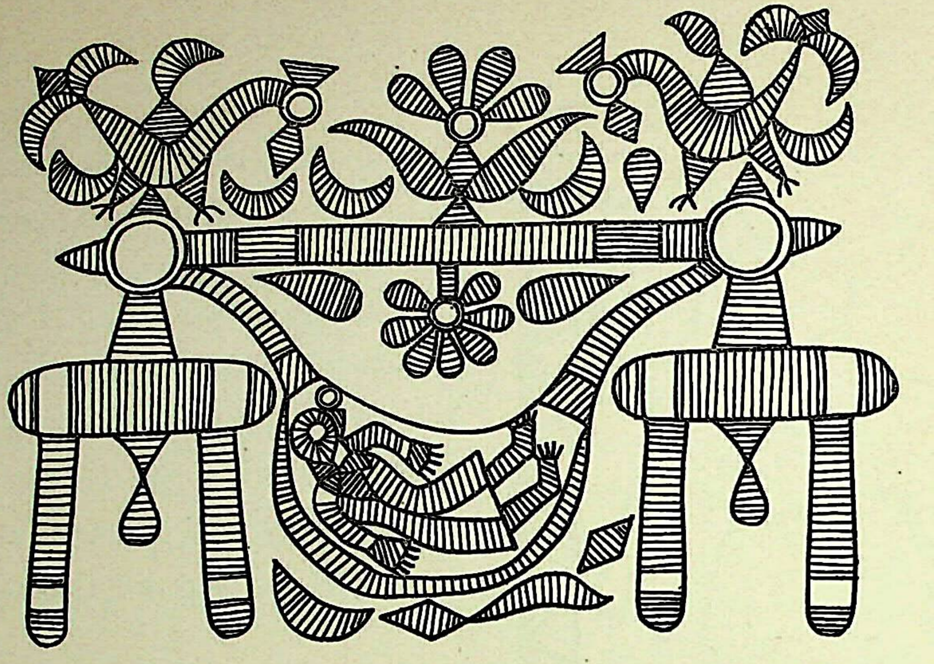
શૂરવીરનો પાળિયો
[શ્રી સુરેશ શેઠના ફોટો પરથી]

છે; જેની પરંપરા હજી આજેય ગામડાંમાં જીવતી જાગતી વિલસે છે.

સૌરાષ્ટ્રીય ગ્રામવાસીઓનું માનસ પરંપરાગત રીતે રૂઢિ સંસ્કારથી જ કળાપ્રિય હોવાથી, ગ્રામપ્રજામાં લોક-કળાકારીગરીની સતત સાંકળ જ ગંઠાઈ ગયેલી છે; અને આ પરંપરાને પોષણ આપીને જીવંત રાખનાર છે સૌરાષ્ટ્રનાં નર અને નારી; જેનાં હૈયાંએ રંગ, રૂપ અને દૃશ્યકળાના નિર્માણથી સૌરાષ્ટ્રના ગૃહજીવનને ભર્યું ભાદર્યું કરી દીધું છે. સૌરાષ્ટ્રીય ગ્રામલોકો જે જે કળા-કારીગરીનું નિર્માણ કરે છે, તેની પાછળ ઘણી સદીઓના સંસ્કાર–રૂપની એક અતૂટ શોભન–પરંપરા તો છે જ; ઉપરાંત પરંપરાગત જ્ઞાનસમૃદ્ધ અતૂટ રૂઢિની પણ છાપ છે. જેથી તે કસબકારીગરીના આકારરૂપમાં ઘણી વાર સળંગ એકવિધતા ઉપરાંત ઘાટવળોટ પણ સરખા જેવા જ લાગે છે; તેમ છતાં બાર ગાઉએ બોલી બદલાય તે પ્રમાણે ગામેગામના શોભનસંસ્કાર અને રૂપઆકારની એકતામાં પણ વિવિધતા તો છે જ. આમ અનેકતામાં એકતાનું રૂપ : એ લોકકળા–કારીગરીની સરજતની આગવી ખૂબી છે; જે સમગ્ર ભારત દેશે અને સૌરાષ્ટ્ર-ભરમાં પરંપરાથી પાંગરી છે; જેના કળાકસબના નમૂના, ઘાટ, આકાર વગેરે ગામેગામ જૂજવાં છતાં એકસૂત્રે મંડાયેલ જોવા મળે છે.

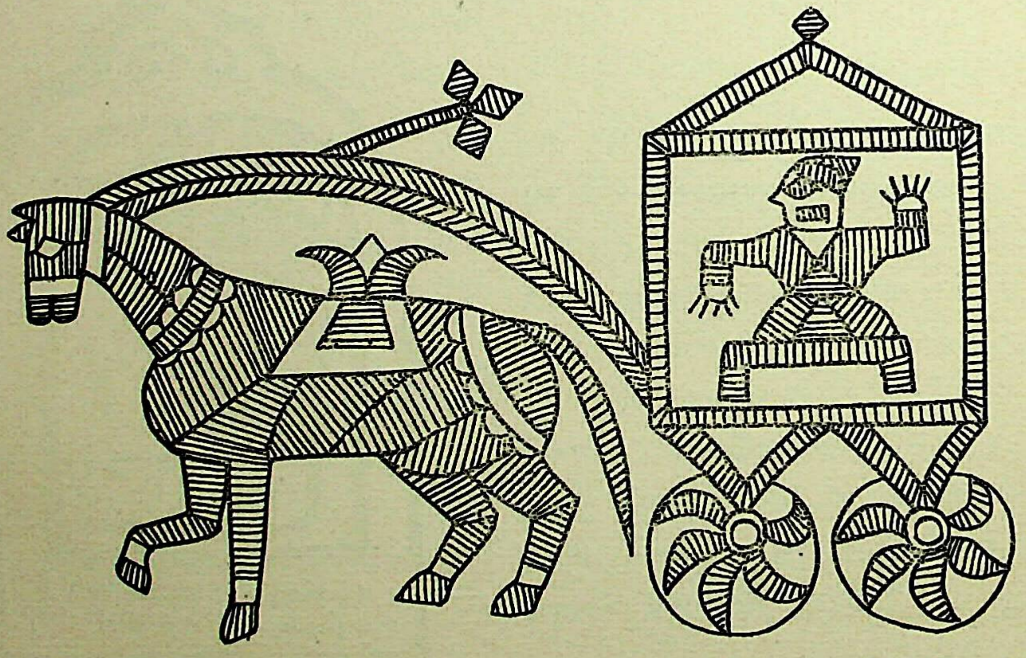


સતીની ખાંભી

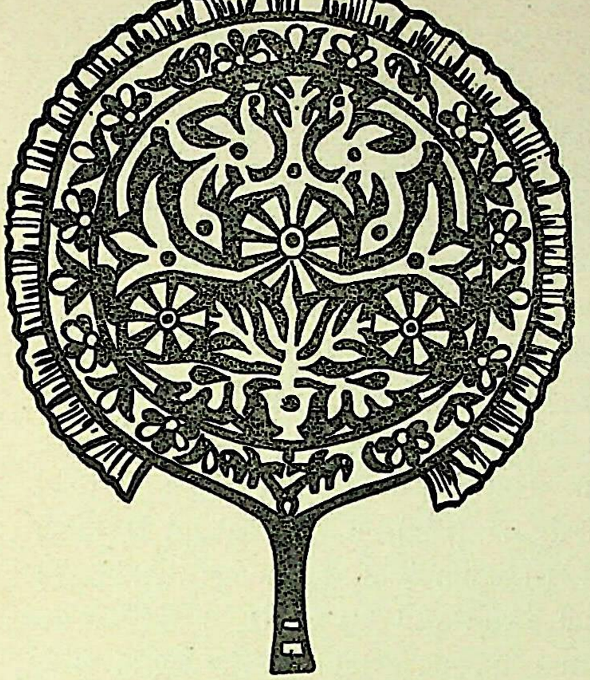


લોક-ભરતનું કાનુડાનું ઘોડિયું [શ્રી ઉમરભાઈ ઝરીવાલાના સંગ્રહમાંથી]

સૌરાષ્ટ્રની આ ધીંગી ધરાને માથે લોકકળાઓના તો ભંડાર ભર્યા છે. તેનાં લળુંબઝળુંબ ગામડાં અને લેરખડાં માનવીની હૈયાસૂઝ અને કળાસૌંદર્યની નમેરી સાખે તો માનવદેહ, ઘરબાર અને ઊજળા આયખાને ય કળામય બનાવી દીધાં છે. ગામડાં-ગામની હાડબળૂકી અને અભણ જનતાએ પોતાના હૈયાના ઊર્મિભર્યા હિલોળાતા નિતારને હાથ વડે ઝીલીને, મૂર્તરૂપે એનું સર્જન કર્યું છે. તેની કળાપારખુ આંગળિઓએ સૌના અંતરના અમૂર્ત ભાવોને મૂર્તરૂપે રજૂ કરી દેખાડયા છે. આમ અંતરની ઊર્મિને મૂર્ત રૂપ આપીને ગ્રામપ્રજાએ લોકકળાકારીગરીની ઘેર ઘેર રંગત માંડી દીધી છે.

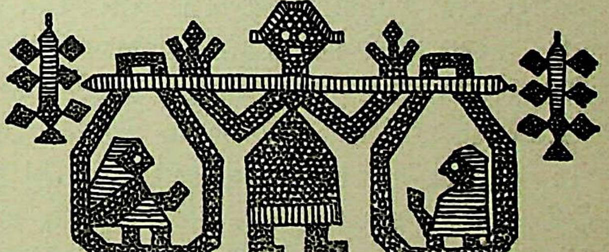


રાજપૂતના ભરતકામમાં રથ (ભાલ વિભાગ) [શ્રી ઉમરભાઈ ઝરીવાલાના સંગ્રહમાંથી]



કટાવ કામનો પંખો
[શ્રી સુરેશ શેઠના સંગ્રહમાંથી]

સૌરાષ્ટ્રભરના દરેક ગામડાગામના પાદરથી જ લોકકળા–કંડારના નમૂના દૃશ્યમાન થાય છે. નાક, ટેક, સત અને પોતાની માભોમને માટે આ ભૂમિનાં અનેક નરનારી મરીને જીવી ગયા છે; તેની સ્મૃતિનાં એંધાણ રૂપ દેવલાં, પાળિયા, શૂરાપૂરા, ખાંભી, સૂરધન, લાંઠય, ઠેશ કે સતીમાના પાળિયા અને થંભ રૂપે લોકસલાટોએ છીછરા તક્ષણથી અનેક શૂરવીરની આકૃતિ કંડારી છે, વર્ષોથી તેને સજીવનરૂપે કોતરી ગામને પાદર ખોડી દીધી છે. આ સ્મૃતિ–ચિહ્નો પ્રતીક રૂપે સૌરાષ્ટ્રભરમાં ખાંભિયો, પાળિયા વગેરે રૂપે કંડારાયાં છે. ખાંભીમાંનો પ્રતીક–આકાર મોટા ભાગે લડવૈયો ઘોડેસવાર, રબારી, ઊંટસવાર, વસવાયો, પાયદળરૂપે શ્રેષ્ઠી કે રાજવી રથારૂઢ, ઓઝલવાળી સતીના હાથનો પંજો, સવચ્છી ગાય, નાગનાગણીનું જોડું–વગેરેને ગામ–સલાટે જ ઘડયાં હોવાથી તેમાં તળ લોકશૈલીનાં જ કંડારરૂપ ખોતરાયાં છે. આમ ગ્રામશિલ્પીએ સમગ્ર ખાંભી–પાળિયાનો બાહ્યાકાર મંદિર કે ચૈત્ય ઘાટનો બનાવ્યો છે અને તેમાંના પ્રતીકનો આકાર લોકશિલ્પની રીતે ઘડયો છે. ખાંભી તે મંદિરનો બાહ્યાકાર અને મૂર્તિ અંદરના ભાગે છીછરા તક્ષણથી ખોતરેલું પ્રતીક : એ બંને મળીને એક આખા મંદિરના પ્રતીક રૂપે જ તે બની જાય છે. તેથી ઘણા લોકો પાળિયાને દેવલાં પણ કહે છે. આમ સૌરાષ્ટ્રના ગ્રામ–શિલ્પીએ લોકરૂઢિના કંડાર અને મંદિર રૂપની સ્થાપત્ય કળાનો અંકોડો જીવંત રાખ્યો છે, તેમાંના ઘોડેસવારના કંડારશિલ્પ અને લઢણવળોટના ઘાટઘૂટ સાંચી અને ભારૂતના શિલ્પના કંડારરૂપના વારસ જેવા જરૂર લાગે છે. આમ ખાંભી, પાળિયાનો પ્રતીક આકાર ઘોડેસવાર, વીસથી બાવીસ સદીઓ જેટલો જૂનો છે; છતાં આજે પણ ગ્રામસલાટ આ આકાર એની એ જ રીતે કંડારે છે, તેમાં ખાસ કશોય ફેર પડયો નથી.

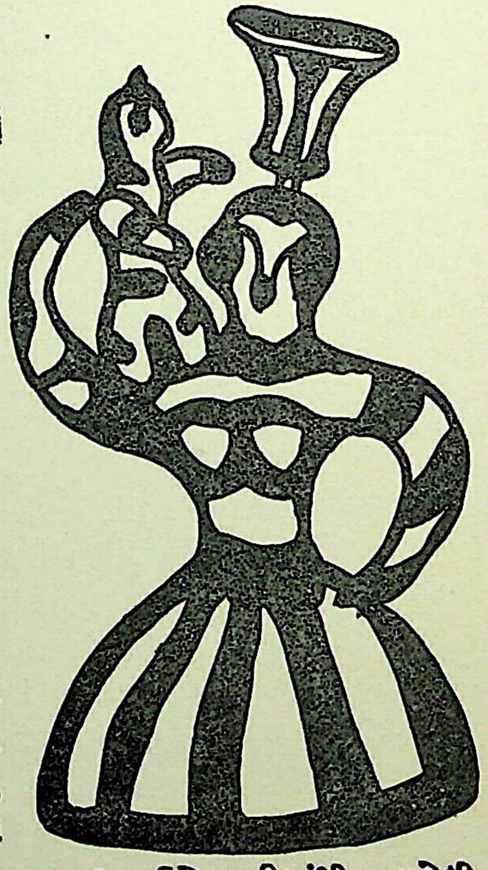


મોતીના પરોણામાં સરવણનું પ્રતીક
[ગાંધી–સ્મૃતિના સંગ્રહમાંથી]



ગ્રામ-સુતારે ઘડેલી લાકડાની પૂતળી
[લેખકના સંગ્રહમાંથી]

સૌરાષ્ટ્રનું લોકભરત તો આજે ભારતના સીમાડા વળોટીને પરદેશમાં કળાકસબના સુંદર નમૂના તરીકે સ્થાન પામી ચૂક્યું છે. આ લોકભરતથી તો સૌરાષ્ટ્રની લોકનારીઓએ પોતાનો પંડ, ઘરબાર, વહાલા જણ્યા, ઢાંઢા, ઘોડી ને સાંઢડી જેવા જનવરોનાંય ભરત–શણગાર ભર્યા છે. બધાંયને માટે હોંશે અને ઉલ્લાસે નવરાશની સંતોષી વેળાએ, ખંતથી સરડ સરડ ત્રીબ તાણીને રૂડુંરૂપાળું ભરત ભર્યું છે. આમ સૌરાષ્ટ્રનું લોકભરત લોકનારીએ પોતાના ઉપભોગ માટે જ ભર્યું છે; તેથી દરેક નમૂનો આપરૂપ કળાશણગારવંતો બની ગયો છે. ગામડાંની લોકનારીઓ પોતાને પહેરવા માટે વાનેવધતા અને શોભન–ભાતોએ શોભતા, કાળા, રાતા, પીળા, અને લીલા રંગના પોત ઉપર ઘાઘરા અને ચણિયા ભરે છે. ગૂઢા પોતના કાપડ ઉપર ભરતકામ બહુ જ સુંદર ઓપે છે અને તેમાં કાચ (ખાંપ) તો ઝગઝગારા મારે છે! લીલી, ગુલાબી અને ભૂરી ચટકીલા રંગની અતલસ ઉપર છૂંદાવેલ અને તૂઈ, ગોખરુંથી કંડારીને કપડાં પણ ભરે છે. તો વળી સથવારા બાઈઓ લહેરાતા પાલવમાંય રૂપાળાં હીરકાચ-રસ્યાં ભરત ભરીને સંગટાની શોભા ઔર વધારી દે છે. શરીરના કપડાં ઉપરાંત ગૃહ-ઉપયોગી નાના મોટા સાજસરંજામને પણ તે લોકભરતનાં હીરથી શણગારે છે અને લોકનારીનો જ્યાં જ્યાં હાથ ફરે છે, તે દરેક ચીજવસ્તુ કળાશણગારથી શોભતી બની જાય છે. ઘરની ઈંઢોણીથી માંડી સોગઠાં-બાજી, વીંઝણો, ઓશીકું, થેલી, કોથળી, માલડો, બગચો, ખલેચી, વગેરેને હીરકાચ અને ચમકીલા દોરાથી અવનવી ભાતોએ ભરીને દરેક ચીજજણસને કળાભર્યું રૂપ આપી દે છે. વળી પેટના જણ્યા છોરુંડાં માટે ખોયા, ચોરણી, કેડિયાં, આંગલાં, ટોપી, બોશલો, નતિયો, જાકીટ વગેરે ભરીને બાળારાજાને રૂડી રીતે શણગાર સજાવે છે. ઘર તો માનવજીવનનો મોટો વિસામો છે, તેથી ઘરશણગાર માટે તોરણ, ચાકળા, ટોડલિયા, તકિયા, ટરપરિયાં, બારસાખિયાં, પછીતપાટી, કાંધી, ચંદરવો, ગણેશ–સ્થાપન વગેરે ભાતથી તેમ જ શોભન–તરાહથી ભરીને ઘરને સરગદ્વાર જેવું રૂપાળું શણગારી દે છે. ખેતીના બળદ અને ચડાવ રોજી ઘોડીનાં પણ શણગારરૂપ ભરત હોંશે હોંશે ભરે છે. તેમાં ઘોડીની ઝૂલ, શિંગરોટિયા કે ખોભળા, મખિયા કે લેલાવટી, મોરડા, નાથ અને જોતર માથેય ઠાંસી ઠાંસીને ભરત ભરે છે. રોજી ઘોડીની ડોકા–ઝૂલ, પીઠ માથેનું પૂંઠિયું પણ રૂડી રીતે ભર્યું છે. ટરડમરડ સાંઢણી માટે પણ વાને વધતા રંગે રેલાતી ડોકા–ઝૂલ તો પછી ભરાય જ ને? કેમ બાકી રહે?



દીવલીબાઈએ માટીમાંથી બનાવેલી પૂતળી
[લેખકના સંગ્રહમાંથી]



આ લોકભરત દ્વારા લોકનારીનાં કળાસૂઝ અને સુરેખ સૌંદર્યભાવનાનું દર્શન અહીં દેખાઈ આવે છે. તેમાંય દરેક નાતે-જાતે ભરતકામની ભાત, ભભક અને રંગદર્શિતામાં ફેર તો હોય જ! મર્માળી કાઠિયાણીનું ભરતકામ મોટા ભાગે ઘેરા નીલા, ગૂઢા-પીળા કે કીર-મજી રંગના પોતવાળા લુગડા ઉપર વધારે જોવા મળે છે. તેમાં તે માનમોભાના પ્રતીક રૂપ ઘોડા, હાથી, પાલખી વગેરે તો ભરે જ છે; ઉપરાંત ચોરી-માયરાં, કૃષ્ણજીવન, રામાયણ, મહાભારત, લોકકથાઓ વગેરેના પ્રસંગો પણ લોકચિત્રણાની પ્રાકૃત ઢબે ભરે છે. કાઠિયાણીનું ભરતકામ વધારે આકૃતિપ્રધાન છે; જ્યારે ખેતી

ગ્રામનારીએ ગાભા-ચીથરામાંથી બનાવેલી ઢીંગલી
[લેખકના સંગ્રહમાંથી]



કરતી કોમોનાં ભરતમાં તરાહ અને શોભનભાતો ફૂલડે હસી ઊઠતી ફૂલવાડી જેવી દેખાય છે. કાઠી તેમ જ અન્ય ખેતી કરતી કોમોના ગૃહશણગારના ધોળા-ભરતમાં ભૌમિતિક આકૃતિ રચના જેને લોકો કથિપિ કહે છે, તેમ જ બીજોરાં અને કોઈ કોઈમાં માનવઆકૃતિઓનું પણ ભરત ભરવાનો ચાલ છે. તેમાં કાચ (ખાંપ)નો પણ બહોળો ઉપયોગ થાય છે.

દીવલીબાઈએ માટીમાંથી બનાવેલો હાથી
[લેખકના સંગ્રહમાંથી]



વાઘરીએ બનાવેલો ઘોડો

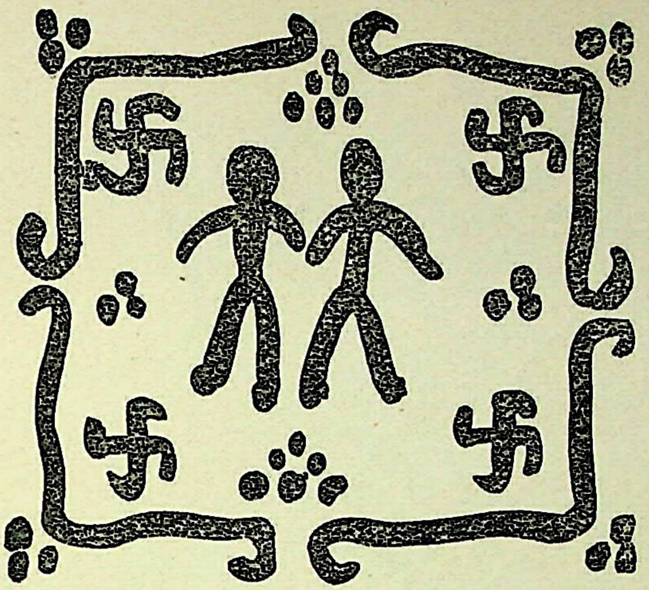
લીલા રંગેલા કાપડમાંથી ઘોડાનો આકાર બનાવી તેમાં લાકડાનો વેર ભરીને જેના ઉપર રંગીન કાગળ અને સોનેરી રૂપેરી પિત્તળ પાનાથી તેના શણગાર કરેલા છે.

[લેખકના સંગ્રહમાંથી]

ગામડાંગામની સઈ કોમની ખંતીલી સ્ત્રીઓએ સીવતાં સીવતાં, પડેલાં રંગરંગીન કટકાકાપલાંની કૂથમાંથી, તેમ જ રંગીન મોટા ફાળાને દોવડાં ચોવડાં કરી તેમાં સરખી જ ભાત કાપીને કટાવકામની કારીગરી કોતરી, કાપીને, નવી રીતે સરજાવી છે. રંગરંગીન ચોરસ, લંબચોરસ લૂગડાંના ફાળામાં મોર, ઢેલ, હાથી, ઘોડા, ઝાડ, કેળનો થંભ, કાન-ગોપી વગેરેના આકાર કાપીને ધોળા પોતનાં લૂગડાં ઉપર દોરાથી ટાંકીને તેઓએ ચાકળા, ચંદણી, ચંદરવા, તોરણ, ગાદલી વગેરે ઘર શોભાવવાની તેમ જ રોજિંદા ઉપયોગની વસ્તુઓને કટકાની કૂથમાંથી નીપજાવીને કટાવકામનો કસબ સર્જ્યો છે.

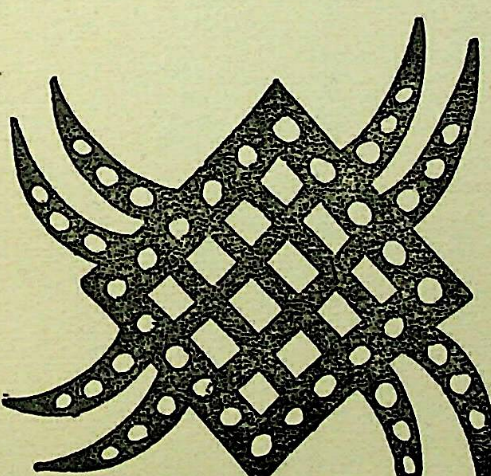


ગોપી આળેખ ચિત્રનો નમૂનો



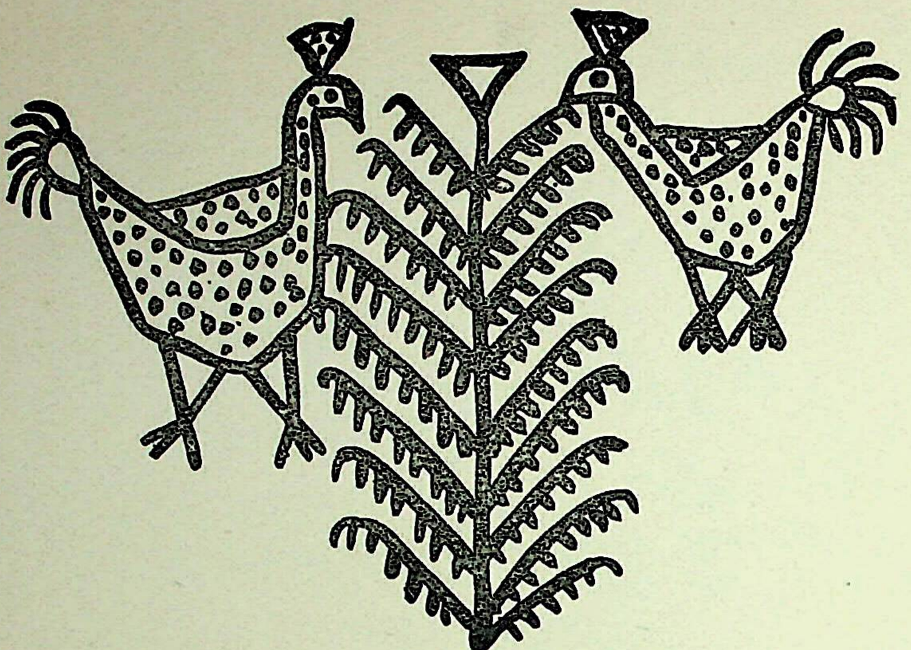
ગામનારીએ પાણિયારા પાસે કંકુથી દોરેલું કાકા બળિયાનું પ્રતીક ચિત્ર

ગામેતી–કાઠી, ઠાકોર ગરાસિયા અને કસદાર મહાજનને ઘરબાર–સાખે ઝૂલતાં અને આવકાર આપતાં મોતી–ગંઠયાં તોરણ, સાખ–તોરણ, પછીતપાટી, ચાકળા, ભીંતિયા વગેરે આ કોમની ખંતીલી નારીનો કળારૂપનો ઝીણવટભર્યો કસબ છે. આ મોતીના પરોણામાં દરેક નમૂનાની પાછલી ભોં હમેશાં ધોળાં મોતીની જ હોય છે; તેમાં વચ્ચે વચ્ચે જીવનમંગલનાં શોભનો, ઉપરાંત નરનારી, વનસંપત્તિ, પશુ વગેરેના પ્રસંગોનાં કથારૂપો આ નારીઓએ કીડિયાં મોતીના દાણે દાણે પરોવીને તાદૃશ્ય કર્યાં છે. કાઠિયાણીનું મોતીપરોણું સૌથી વધારે વૈવિધ્યભરી ભાતરચનાવાળું અને આગવી જ કલાસૂઝભર્યું છે.



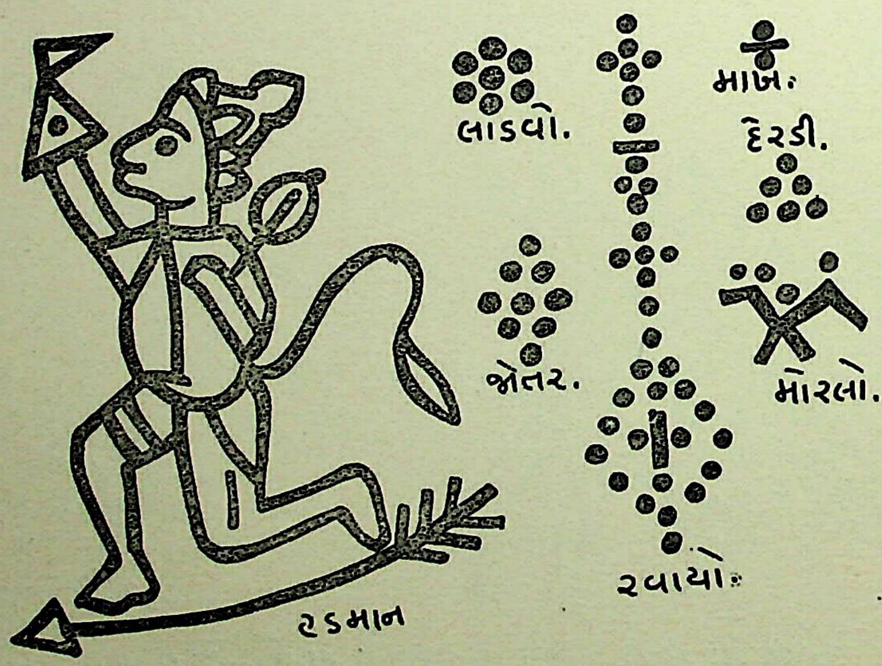


ગામડાના કુંભારે માટલા ઉપર દોરેલાં વીંછી અને કરચલો



ખરકણુબાઈએ કરેલું આળેખ ચિત્ર
[શ્રી સુરેશ શેઠના સંગ્રહમાંથી]

ગામેગામના લોકસુતારે લાકડામાં કંડારકારીગરી કરીને મંદિર, માળિયાં, ઝરૂખા, મહેલાત વગેરેમાં પોતાની કળાસૂઝનો નિચોડ ઠાંસી ઠાંસીને કંડારરૂપે ભર્યો છે. ઘરનાં જોડકમાડ અને બારસાખ, ભાતીકકુંભીઓ અને શરાં, નેજવાં, ઘરમાંનાં પૂતળી, ઘોડા, મોર, પોપટના ટેકણવાળા ડામચિયા, પિત્તળે મઢ્યા પેટીપટારા ને ગલ્લા, ઘંટીનાં થાળાં વગેરેમાં સુતારની ફરસીએ ઝીણામાં ઝીણી કારીગરી ખોતરી કંડારી છે. નાનાં છોકરાંને રમવાનાં બળદગાડાં, હાથી, ઘોડા અને છોકરીઓને રમવાની લાકડાની પૂતળીમાં તેના સર્જનનો ઊંચો આંક જરૂર દેખાય છે. અવનવા ઘાટ-આકાર કંડારેલી આવી પૂતળીઓમાં ગામેગામમાં વિવિધતા તો ખૂબ જ જોવા મળે છે, જેમાં લોકકળા-શૈલીનો સાચો વળોટ બધે દેખાય છે, અને સુતારોનું આ મૌલિક પ્રદાન હોવાથી તે નમૂનાને શુદ્ધ લોકકળાના જ નમૂના કહી શકશું.

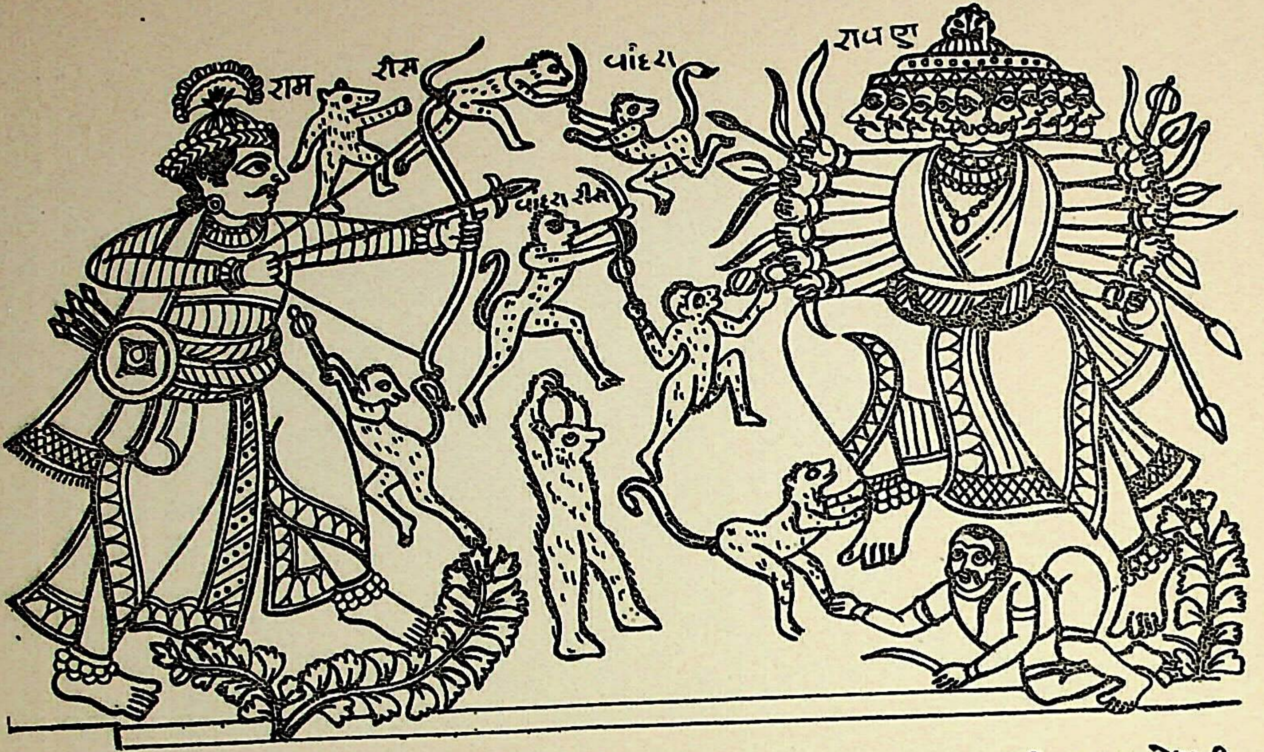


ત્રાજવાનાં પ્રતીકો અને પુરુષના હાથનું હનુમાનનું ત્રાજવું



નાગરીકોરનો ફૂલફીભાતનો ખત્રીએ છાપેલો સાહ્લો   [લેખકના સંગ્રહમાંથી]

ભારતીય ચિત્રકલાની પરંપરાના રૂપમાંથી જ ઉદ્‌ભવેલી સૌરાષ્ટ્રીય ચિત્રપદ્ધતિ ૧૮મી સદીમાં નવો વળોટ ધારણ કરે છે. આ પદ્ધતિમાં લોકકળાશૈલીનું તત્ત્વ ભારોભાર ઉમેરાય છે અને ગ્રામ-ચીતારો છૂટા હાથે અને મોકળા મને વિશાળ પટને આવરી લઈને, ભીંતચિત્રો દોરે છે. તેમાં શોભનતત્ત્વ અને ભરચક-પણું બધે જ દેખાય છે. શિહોરના દરબારગઢનાં ચિત્રો, જામનગરના લખોટા કોઠાનાં ચિત્રો વગેરેમાં પણ લોકશૈલીની અસર છે જ; પણ ઓગણીસમી સદીનાં ચિત્રોમાં લોકકલમની બહોળી અસર દેખાય છે. તેમાં અંટાળિયા, પાડર્શિંગાનાં ભીંતચિત્રોમાં લોકકળાશૈલીની અસર ભરપૂર છે. તે ઉપરાંત ઓગણીસમી સદીમાં થયેલાં બીજાં ચિત્રોમાં તો મરાઠી તેમ જ અંગ્રેજી પોશાક પહેરવાની રીત આવી ગઈ છે. છતાં રજૂઆત, રેખા, રંગ અને રચનામાં તો આ ચિત્રો ભારોભાર લોકકળાના જ નમૂના છે. તે ઉપરાંત ગોહિલ-વાડના વાળાક પંથમાં ખરક, પલેવાળ અને પંચોળી, આયર વગેરેની સ્ત્રીઓ ગારલીંપેલાં ભીંતડાં ઉપર ધોળા અને લાલ ગેરુથી અવનવા રૂપનાં આળેખચિત્રો કાઢે છે. જેમાં શોભનતત્ત્વથી મંડિત આકારો કથાઈ ગાર ઉપર બહુ જ સુંદર રીતે ઊપસી આવે છે. તેમાં હાથી, ઘોડા, કાન-ગોપીનું વલોણું, મોરલા ને ઢેલડિયું, ચીતા ને વાઘ, ગોપી, પાણિયારી, આંબો, કેરી, રેલગાડી, ચાકળા વગેરે સુંદર મજાનાં ચિત્રો પોતાની હૈયાસૂઝથી દોરે છે. આ ઘરશોભાવણ—લીંપણચિત્ર નરી સાદાઈ અને સહજતા સાથે તે આંખને ગમે તેવાં હોય છે. બરડા પંથકમાં પણ મેર સ્ત્રીઓ ઘરની અંદરના ભાગે વિધવિધ રંગનાં ભાતીગળ ચિત્રો દોરે છે. આ બધા આલેખોમાં કલ્પનાનાં ઉચ્ચગામી ઉડ્ડયનો નથી; પણ ચીતરવાની રીત અને રજૂઆતમાં ચોખ્ખી મૌલિકતા જરૂર દેખાઈ આવે છે. આ ચિત્રોનાં ઘણાં ઘાટરૂપમાં પ્રાગ્‌ઐતિહાસિક માનવીએ દોરેલાં ચિત્રોનાં જેવાં ઘણાં એંધાણ મળી રહે છે. વળી દરેક ગામડાગામના કુંભારો પણ ચોરીના થંભ ઉપર અવ-નવી આલંકારિક ભાતો ચીતરે છે, તેમ જ પાણી પીવાના ગોળા ઉપર પણ ઝાબલાં, મોર, કરચલાં, વીંછી, ગરનાળાં વગેરે ધોળા અને કાળા રંગથી ચીતરીને પાણીઆરાની શોભા વધારે છે.



રામ અને રાવણનું યુદ્ધ, લોકશૈલીની અસરથી યુક્ત આ ચિત્ર હાલ મહુવાના સહકારી હાટના ડેલાની ભીંતની ઉપર મોજુદ છે.

[શ્રી સુરેશ શેઠે લીધેલા ફોટા પરથી રેખાંકન]

આ ઉપરાંત સૌરાષ્ટ્રભરની દરેક લોકનારી વરત-વરતોલાં પણ કરે જ છે. જે શિયાળામાં ખીહરથી શરૂ કરીને સાડા ચાર મહિના ચાલે છે. આવાં વ્રત કન્યાઓ, કુલવધુઓ, પ્રૌઢાઓ વગેરે સૌ માટે હોય છે. જે તે વ્રતનાં પ્રતીકરૂપ ચિત્રો ઘરના મુખ્ય બારસાખની બંને બાજુએ સ્ત્રીઓ ભીના કંકુથી આંગળી વતી આળેખે છે. કન્યા ટીલી વ્રત કરે છે, જેનું પ્રતીક ચાંદલો છે. કુલવધુ પેટ સંતાન વાંચ્છે છે, તેનું પ્રતીક ઘોડિયું છે. પ્રૌઢા જીવનમુક્તિ માટેનું વ્રત કરે છે, તેનું પ્રતીક રૂપ સ્વર્ગની નીસરણી છે. ઉપરાંત અમુક પર્વોમાં પણ સ્ત્રીઓ કંકુથી કાકા બળિયા, નાગ દેવતા વગેરે દોરે છે. વળી ઘરમાંથી ઘરડેરાં જાત્રાએ જાય ત્યારે ઘરને લીંપીગૂંપીને ઉજમાળું બનાવી, ઘરની દીવાલ ઉપર પોતપોતાની હૈયાસૂઝ પ્રમાણે જાત્રાળુનાં પગલાંના આળેખ કંકુથી કરે છે; તેમ જ રંગરંગીન શોભન–ચિત્રો પણ દોરે છે; તેને તેઓ "જાત્રાળુઓનાં પગલાં" કહે છે. વળી નવરાત્રમાં જ્યારે કુળદેવીનાં નૈવેદ્ય થાય છે, ત્યારે, તેમ જ ગણેશ ચોથને દિવસે, ગણપતિને લાડુ ઝારે છે, ત્યારે પુરુષો જ સિંદૂરને ઘીમાં કાલવીને, માતાનું પ્રતીક, ત્રિશૂળ વગેરે, તેમ જ ગણેશ પાસે ચડતી દેરડી, વેપાર–ખેતીમાં બરકત વગેરેની માગણી કરતાં સૂત્રો અને પ્રતીકો ચીતરીને ઘરનાં કમાડ કે માતાના મઢની દીવાલને સુશોભિત કરે છે. આ બધાં પ્રતીકાલેખન ઘણાં પુરાણાં છે. ત્રિશૂળ, સાથિયો વગેરેનો સગડ તો લોથલમાંથી મળેલી મૃણમુદ્રામાંના લખાણના અક્ષરો સાથે મળતા આવે તેવા છે.

ગ્રામસંસ્કૃતિ, વિશેષ તો, પ્રકૃતિના ખોળામાં જ વિકસી હોવાથી ગ્રામલોકોએ પોતાની ઘરવપરાશની કેટલીક ચીજજણસ પ્રકૃતિના પિંડમાંથી જ બનાવી દીધી છે. અનાજ ભરવાની મસમોટી અને બબ્બે કળશી દાણા સંઘરાય તેવી કાચી માટીની ગોળ કોઠીઓ, કઠોર ભરવાના નાના નાજુક ચોરસ અને ગોળાકાર કોઠલાઓ, દહીં, દૂધ, ઘી, રોટલા અને શાકભાજી મૂકવા માટેની લંબચોરસ અને ખાનાંવાળી મંજૂસડી કે કોઠલાઓ, ઠામવાસણની માંડ કરવા માટે ઘોડામુખના ટેકણવાળી કાચી માટીની ધોળે રંગી અભરાઈઓ: આ

બધુંય ધરતીની ધૂળમાંથી જ ઘડી, બનાવી કાઢ્યું છે. બધુંય સુકાઈ જાય એટલે તેના માથે ધોળી ખડીનો ધોળ પણ કરે છે, અને તે પછી તેના માથે રંગરંગીન ચીતર પણ દોરે છે. વળી કોઠલા-મંજૂસ ઉપર તો માટીના ગોળ વાટા કરીને, તેને કંડારીને શોભન–ભાતો ઉપસાવે છે અને વચ્ચે તેમ જ કોરેમોરે આભલાં, ચણોઠી, કાચના મણકા, વગેરે ચોડીને મંજૂષને શોભામય બનાવી દે છે.

ગ્રામસંસ્કૃતિનાં શોભારૂપ માટીનાં ઘર માટીમાંથી જ ચણ્યાં હોય છે અને ગારગોરમટીએ જ લીંપ્યાં હોય છે. ઘરમાં વસનારી કામઢી અને કળાપ્રિય લોકનારી ઘરને ભોંયતળિયે ગાર-થાપ અને ભીંતે ઓળીપો કરે છે. તેમાંય પોતાની કરાંગુલિઓથી ભાતરચના ઉપસાવે છે. વળી રહેણાકના ઘરની સામી ભીંતે પેટીપટારાની ઉપર ગોળી, ગોળા અને હેલની માંડને માથેય અભરાઈ માંડેલી હોય છે. તે અભરાઈથી ઉંફરે તેમ જ બારી, ટાંકાં, કબાટ વગેરેની આસપાસ માટી કાલવી, તેના ગોળ વાટા વણીને, તે વાટામાંથી કંડારની ઓકળી ઉપસાવે છે. તેમાં મોર, પોપટ, ઝાડપાન, પંખા, પૂતળી વગેરે રૂડી ભાતો ઉપસાવે છે, ને તેમાં કાચ, આભલાં, મોતીના મણકા, ચણોઠી વગેરે ચોડીને, તે સુકાયા પછી ધોળી નાખે છે. તેથી કંડારનું વાટાશિલ્પ અને તેમાં ચોડેલાં કાચ, મોતી વગેરે સુંદર તો લાગે જ છે, ઉપરાંત આ રૂપેમઢચા ઘરને ઝળાંહળાં જેવું કરી શોભીતું બનાવી દે છે.

સૌરાષ્ટ્રમાં સાતમ-આઠમનો તહેવાર ગામડાંની રિદ્ધિસિદ્ધિના રંગ રેલાવે છે. એક બાજુ સીમમાં મેઘે-સીંચ્યા લેલૂંબ મોલ હરખે હીંચી રહ્યા હોય છે, ત્યારે ગ્રામશેરીની તેવતેવડી નારીઓ રાસડાની રમઝટ બોલાવે છે. આવા સપરમા દિવસોમાં સીમપાદરની વેડવી વાઘરણો કે કાંગસિયાની બાઈઓ, માટીમાંથી બનાવી, તાતા તાપે શેકી, ધોળા રંગે ને લાલ ગેરુએ રંગીને ઘંટીઘોડાના રમકડાં તૈયાર કરીને, ગામેગામની શેરીઓમાં ફરી વળે છે. બહાદૂર વીરને માટે ઘોડો અને કામગરીબહેનને માટે ઘંટી વેચતી આ બાઈઓ રોટલા, ઢેબરાં લઈને આ રમકડાં ગ્રામ–બાળકોને આપે છે અને બાલુડાંને રાજી કરે છે. આ ઘોડાનો વળોટ જૂના મૌર્યકાલીન ટેરાકોટા (ધરાકૂટ)ના રમકડાં સાથે મળતો આવે છે.

ગામમાં સાંજને ટાણે ઘેરઘેર દાતણ નાખી જતી વાઘરણ ઉનાળાના નવરાધૂપ દિવસોમાં શેરીએ શેરીમાં છોકરીઓના હાથે ત્રાજવાં (છૂંદણાં) પાડવા માટે ફરી વળે છે. ત્યારે ત્રાજવાંની શોખીન છોડીઓ પોતાના હાથે અચૂક ત્રાજવાં ત્રોફાવે જ છે. તે લાડવો, દેરડી, માખ, બીજ, ચોક, વાવ વગેરે જેવા ગોળમીંડાનાં પ્રતીક આકારોથી બનાવેલા હોય છે. આ આકારોને વળી અમુક રીતે ગોઠવી તેમાંથી અવનવી હાથશોભાવણ ભાતો આ સ્ત્રી પાડે છે. જેમાં ડેરવાયો, વીરહાર, લાડુથાળી, જોતરહાર વગેરે છોકરીઓ હાથેપગે અચૂક ત્રોફાવે જ છે, અને પોતાના ઘાટીલા હાથપગને વધારે રૂપરખ્ખા નમણા બનાવી દે છે. ભરવાડ, કોળી, કાંગસિયા જેવી કોમોમાં કપાળે, ડોકે અને કોઈ કોઈ તો સાથળે પણ ત્રાજવાં ત્રોફાવે છે. બાકી બીજી લોકવરણની સ્ત્રીઓ હાથેપગે જ ત્રાજવાં ત્રોફાવે છે. પુરુષો હાથે સાંકળી, જોતર, લાડવો, તે ઉપરાંત કાન-ગોપી, રામ, હડમાન વગેરેના આકૃતિમૂલક ત્રાજવાં ત્રોફાવે છે. ત્રાજવાં માટે એવી લોકમાન્યતા છે કે માણસે જો ત્રાજવું ન પડાવ્યું હોય તો તે મરે ત્યારે બીજે અવતારે સાંઢિયો સરજાય છે. વળી ત્રાજવાં અંગનાં શોભનમંડન હોવાથી મૃત્યુ પછીયે અંગની સાથે જ જડેલાં રહે છે.

ગામડામાં સીમપાદરના મોકળા મેદાનમાં ધામા નાખીને પડતાં તેમ જ બેચાર દિવસે તે ગામમાં રહી, રોટી મેળવીને વળી બીજે ગામ ચાલ્યાં જતાં વાઘરી, ચીભડિયા બાવા, બજાણિયા વગેરેની સ્ત્રીઓ હાથે વગાડવાનાં ડુગડુગિયાં, દોરીથી ખેંચતાં પાછળ ચાલતાં અને વાગતાં ડબડબિયાં, હાથે રંગેલા લીલા રંગના લૂગડામાં લાકડાનો વેર ભરીને બનાવેલાં પોપટ, પીર કે માતાને ચડાવવાના રૂપાળા ઘોડા, હાથી કે છાપાના કાગળને રંગીને બનાવેલાં ફરફરિયાં વેંચીને ગ્રામબાળકોના રમકડે રમવાના કોડ પૂરા પાડે છે; અને તેમાંથી જે રોટલા કે દાણા મળે તેના વડે તેઓ પોતાનું ગુજરાન ચલાવે છે. આમાંથી કોઈ કોઈ બાઈઓ રંગીન લૂગડાના કટકાકાપલાંનો ઉપયોગ કરીને ઢીંગલીઓ બનાવે છે. કાળા દોરાથી તેની આંખો ભરીને,

કપાળે ટીલડી ચોડીને ઘેરબંધ ઘાઘરા, માથે છૂટો પછેડો ઓઢાડીને, રૂપાળી ચીંથરાની ઢીંગલીને રૂડીરૂપાળી બનાવી તે ચાર–છ આને વેચે છે.

કોઈ કોઈ ગામમાં ખત્રી લોકો ગ્રામનારીનાં ઓઢણાં અને ઘાઘરા, કાપડાંની શોભનભાતો છાપે છે. તેમાં મોર, પોપટ, પૂતળી, ઝાડ, પંજા, ફૂલ વગેરે ઉપરાંત ચંપા, ફૂલકી, ચોપાટડી, વાડીવેલા, મોતીચોક વગેરેની ભાતો છાપીને આ લૂગડાંની જ લગન લાગે તેવાં રૂપાળાં બનાવે છે. તેનો રંગ પાકો ભીં જેવો હોય છે, જે ફાટે પણ ફીટે નહિ તેવો છે, તેથી લોકસ્ત્રીઓ હોંશે અને હુલાસે આવાં ઓઢણાં પહેરેઓઢે છે.

સૌ લોકો આ સૌરાષ્ટ્રની ધીંગી ધરતીનાં જ સંતાન છે. ધરતીમાતા સૌની માવડી છે, તેથી તે કીડીથી કુંજર સુધી સૌને કણ આપી રહે છે, અને ખેડૂતને તો એક કણમાંથી અનેક કણ આપીને, તેની કોઠીઓ અભરે ભરે છે; તેથી દીવાળીનાં પર્વોમાં લોકનારીઓ ધરતીમાતાની પૂજા કરે છે. ધરતી માથે કંકુના સાથિયા પાડી, સાપારી છાપીને ચોખાથી વધાવે છે. વળી આંગણે ને ઓશરીમાં લખમીજીનાં પગલાં પાડી ઉપર જુવારના દાણાના ઢગલા કરી, દેવીપૂજન કરે છે; અને ઘરમાં અને કુટુંબમાં સુખસાયબી અને રિદ્ધિસિદ્ધિ માગે છે.

સૌરાષ્ટ્રનાં કલાપ્રિય ગ્રામલોકોએ આંગળી–તૂટતાં કામોની સાથોસાથ ઘર અને જીવનમાં ભારોભાર કલા-કારીગરીને સ્થાન આપ્યું છે; તેમની કામઢી સ્ત્રીઓએ તો ઘરમાં અને બહાર બધે જ સુંદરતાનાં રેખશોભનો માંડીકંડારીને પોતાનાં ઘર, જિવતર અને સંસારને ઉજમાળાં બનાવી દીધાં છે.

સૌરાષ્ટ્રભરની મોટા ભાગની લોકકળાઓ લોકનારીઓનું જ સર્જન છે. તેની આગવી કળાસૂઝ અને કળાવાંચ્છુ કરાંગુલિઓનો જ કલાકસબ જ્યાં ને ત્યાં વેરાયો છે. સુંદર મજાનાં ભરત, ચીતર, રમકડાં, મંજૂ-સડાં, પાળિયા, ભાતીગળ ઓઢણાં વગેરેના રૂપસુંદર નમૂના જોતાં આંખ તો ધરાતી જ નથી અને અંતર તો આ બધું જોઈને અમીના જ ઓડકાર ખાય છે. તેથી જ કલાપ્રિય સોરઠીઓ કવિ ગાઈ ઊઠે છે ને?

"એક દિ' કાઠિયાવાડયમાં, તું ભૂલો પડય ભગવાન,
તું થા મારો મે'માન, તુંને સરગ દેખાડું શામળા."

ANATOMY AND ARTS

The Indian artist must know and know well the structure, outline and measurement of the body. There is no doubt about that. But he need not do this in the manner of the western artist.

In European art anatomical knowledge implies the knowledge of bodily structure, gained by post-mortem dissection. In eastern art it means the knowledge acquired by observing the form and diverse movements of the body in action. The western artist arrives at the idea of the whole, by beginning with an analysis of the parts, the eastern artist begins from a sense of the whole from which he comes to an analysis of the structure. One starts with science or grammar and tries to reach the life movement; the other, beginning with life movement, completes the understanding of science and grammar. So artists, both in the east and the west, have to know anatomy; but their use and method of learning are not the same.

—Nandalal Bose

(From: THE VISHVABHARATI QUARTERLY)

☆ ☆ ☆ આતમને જગાડતી વાણી

લેખક : **શ્રી મકરંદભાઈ દવે**, ગોંડલ

માણસ જ્યારે આ સૃષ્ટિમાં આંખો ઉઘાડે છે, ત્યારે તે શબ્દ, સ્પર્શ, રૂપ, રસ અને ગંધનો અનેકવિધ પરિચય પામે છે. તેની સામે ધીરે ધીરે, પાર ન પામી શકાય એવી, વિવિધ સામગ્રી ખૂલતી જાય છે. કોઈએ તેને જાણે આશ્ચર્યલોકમાં મૂકી દીધો ન હોય! મનુષ્યનો પહેલો જન્મ પ્રકૃતિને ખોળે હોઈ તે તેની સામે વિવિધ અને વિરોધી બળોનો મેળો પ્રગટ કરે છે. આશ્ચર્ય, આનંદ અને આઘાતના મિશ્રણથી માણસ પ્રકૃતિને નીરખવા માંડે છે. પ્રકૃતિના રાજ્યમાં સંવાદિતા અને સંઘર્ષ, મિલન અને વિચ્છેદ, સુખ અને દુઃખનાં મોજાં સદાય ઊછળતાં જુએ છે.

પ્રકૃતિનાં આ પરસ્પર વિરોધી સ્વરૂપોને સમજવાનો અને તેના આઘાત-પ્રત્યાઘાતમાંથી સંરક્ષણ પામવાનો મનુષ્ય પ્રયત્ન કરે છે, ત્યારે તેનો બીજો જન્મ થાય છે—સંસ્કૃતિને ખોળે. આ વિવિધતામાં ક્યાંયે એકતા છે? આ વિનાશમાં ક્યાંયે નવસર્જનનાં બીજ છે? માનવીની એ આદિકાળની શોધ છે; અને એનો જવાબ શોધવા જતાં, બુદ્ધિથી પરના પ્રદેશમાં તેને પગ મૂકવો પડે છે. પશુત્વમાંથી મનુષ્યત્વ, ને મનુષ્યત્વમાંથી દિવ્યતા ભણી આ આરોહણ છે. મન-વાણીની જ્યાં ગતિ નથી પહોંચતી ત્યાં એકમાં અનેકત્વનો, નશ્વરમાં અનશ્વરનો એ તાળો મેળવી લે છે. માણસ પોતાની શોધમાં આમ વ્યક્તથી અવ્યક્તમાં, ગમથી અગમમાં, મૃત્યુથી અમૃતમાં પ્રવેશવા જાય છે, ત્યારે તેને સંતોની વાણી હરેક મુકામની વાત કહેતી જાય છે. જે વાણીમાં ન ઊતરે એને વાણીથી વધાવવાનો ઉછાળો તે ભજન; પ્રકૃતિની ગોદમાં જન્મેલા બાળકનું પહેલું રુદન, તેમ આત્મિક ભૂમિકામાં જન્મ લેતા ભજનિકનું 'રુદિયો રુવે રે મારો ભીતર જલે'—નું પ્રથમ ગાન; પછી આવે એના કિલકાર. એકનાં દર્શનમાં ઓગળી જતા આતમની વાણી. પ્રકૃતિને ખોળે આંખો ઉઘાડતાં જેમ અનેકતાનો પરિચય થાય છે, તેમ અહીં એકતાનાં દર્શન. મૃત્યુને સ્થાને અમૃતનો સ્પર્શ. એક, અનંત, અનાદિને આંગણે જાણે જીવનનો નિત્ય ઉત્સવ.

આપણાં ભજનો એટલે આવા જીવન માટે આરત જગાડતી અને એનો મહિમા ગાતી વાણી. વૈખરીના પ્યાલામાં ભરેલો પરા વાણીનો શેડકઢો રસ એટલે ભજન. ભેરવનાથ કહે છે :

"સાધુડાંની વાણી, મેં સદાય મુખ જાણી,
બાવો બોલે વેણ પર વાણી,
મારા હરિજન, પીઓ પ્રેમરસ જાણી."

ભજનની વાણી એ મુખોમુખ સાંભળવાની અને મનોમન સમજવાની વાણી છે. તેને જ્યારે લખવા બેસીએ છીએ ત્યારે સૂરની પાંખે ઊડતા અને મરમના રંગથી ચમકતા જીવતાં-જાગતાં પતંગિયાંને ટાંચણીથી કાગળ ઉપર ખુંચાડી દેતા હોઈએ એમ લાગે છે. ભેરવનાથ કહે છે તેમ બાવો વેણથી પર રહેલી વાણી બોલે છે અને તેને મૌનથી જ જીવનના પાત્રમાં ઝીલવી જોઈએ. ભજન આપણને શબ્દના ગુંજાર દ્વારા શબ્દાતીત ભણી લઈ જાય છે. આ અભ્યંતર ગતિ છે. એકના પ્રદેશમાં પહોંચવા માટે શબ્દ અને સુરતાને એક કરવાં પડે છે અને તો જ આ મૃત્યુની ભૂમિમાં આપણે અમૃતનો પાક લણી શકીએ છીએ. એક સાખીમાં કોઈ અનામી સંતે કહ્યું છે :

"સુરતિ સબદ બિચ અંતરા,
એતી ઘરમેં હાણ,
ધોરી બિચ બુંબી પડે,
તો ક્યારી સૂકી જાણ."

શબ્દ અને સુરતા, વાણી અને લગની વચ્ચે અંતર પડે એટલી આપણા જીવનમાં હાનિ થાય છે. ભજનિક સંતે આ સાદા, ગામઠી પ્રજાને રોજ અનુભવમાં આવતા દાખલાથી સમજાવી દીધું; જેવી રીતે ધોરિયામાં પાણી વહેતું હોય પણ વચ્ચે રાફડી પડે તો પાણી શોષાઈ જાય છે અને ક્યારી સુધી પહોંચતું નથી; પછી ક્યારી સૂકાઈ જાય છે અને મોલ ઊગે જ ક્યાંથી? એવી રીતે શબ્દ અને સુરતા વચ્ચે વિચ્છેદ પડી જાય, વાણી કાંઈક બોલે, મન ક્યાંક ભમે—એવો ઘાટ થાય તો જીવનની ક્યારી હરીભરી ન રહે. અને અમર જીવનનું ખળું પાકે નહીં. આવો સાચો અને મબલખ પાક ઉતારવા માટે તો ભજનોના સંતોએ કોશ જોડયા છે; એને જે પોતાની ક્યારીમાં વહાવી જાણે છે તેનું જ ઘર અભરે ભરાય છે.

ભજનવાણીના વહેતા પ્રવાહને કેવી રીતે જીવતરની ક્યારીમાં વાળવો એનો પણ સંતોએ ઈશારો કર્યો છે. અને આવો ચૈતન્યનો અસ્ખલિત પ્રવાહ જીવનના અણુએ અણુમાં વ્યાપી જાય ત્યારે આનંદનો મોલ કેવો ધૂઘવાટા કરે છે તેનું પણ ઊલટભેર બયાન કર્યું છે. શબદને કેવી રીતે સાધવો તેનું વર્ણન કરતાં મોરાર સાહેબ એક ભજનમાં કહે છે :

"સતગુરુ શબદે રે, સતવ્રત સાધીએ રે,
આરાધીએ અંતર આતમરામ,
નામને નિશાને રે, નિજ મન રાખીએ રે,
ધીરજ ધારણાએ નિજ ધામ.

ભજનને ભરોસે રે, નર નિરભય હુવા રે,
તેને કાંઈ કરમ ન લાગે કાળ;
અમર હુવા રે, આપુંને ઓળખી રે,
નૂરીજન નજરોનજર નિહાળ."

સતગુરુનો શબ્દ શ્વાસોશ્વાસમાં, જીવનને તાલે તાલે ઉતારી, સચ્ચાઈનું પાલન કરીએ, અંતરાત્માની આરાધના કરીએ, ચંચળ મનને નામસ્મરણમાં સ્થિર રાખીએ; અને આ સાધના કાંઈ થોડા સમયની, મુદત-બંધી થોડી છે? એ તો જીવનભરની, રાતદિન જાગૃતિની નોબત વગાડતી સાધના છે. કબીરે કહ્યું : "સાધસંગ્રામ હૈ રાતદિન ઝૂઝના, જંત પર તંતકા જોર ભાઈ."—આ માનવયંત્ર પર પ્રકૃતિના હુમલા થયા જ કરે છે. પ્રલોભનની માયાવી મૂર્તિઓ અને ભયની ભૂતાવળ તેને પ્રશાંત-સ્થિર રહેવા દેતાં નથી. ત્યારે માણસે પોતાના એકતારામાં મેરુ ડગે, ભરમાંડ ભાંગી પડે તોય હરખ-શોકની હેડકીથી પર રહી આતમનું ગીત બજાવવાનું રહે છે. 'શાંતમ્, શિવમ્, અદ્વૈતમ્'નો ગુંજાર આવા ઝંઝાવાતો વચ્ચે પણ રણકતો રાખવો પડે છે; અને જ્યારે માનવીની આ અંતર-સાધના પરિપૂર્ણ થાય છે, ત્યારે આ રણકાર તેના અસ્તિત્વમાંથી જ અનાયાસ ગુંજ્યા કરે છે.

મોરાર સાહેબે એ સ્થિતિનું વર્ણન કરતાં આગળ કહ્યું કે, જે આવી રીતે ભજનને ભરોસે આગળ વધ્યા તેમણે નિર્ભયપદને પ્રાપ્ત કર્યું છે. તેમના પર પછી કાળ કે કર્મનું કાંઈ ચાલતું નથી. પોતાના આત્માનું સાચું સ્વરૂપ જાણી તે અમર બની ગયા છે અને પરમાત્માના પ્રકાશને તેમણે નજરોનજર નિહાળ્યો છે.

ભજનની પ્રાપ્તિનું આ ગૌરીશિખર, માણસ કાળ અને કર્મમાં બદ્ધ છે. કાળની ગતિ એના પર સુખ-દુઃખની છાંટ નાખતી જાય છે; અને કર્મ તેના પર સંસ્કારોની ગાંઠડી બાંધતું જાય છે. આમ કાળ અને કર્મના ચાલતા ચક્રમાં માણસ અટવાતો જાય છે. ઘડીક ઊંચે, ઘડીક નીચે – એમ હાસ્ય ને રુદન વચ્ચે એની ખેપ ચાલ્યા કરે છે. ત્યારે, જ્યાં સદાય આનંદ વરત્યા કરે એવી સ્થિતિ ખરી? કાળ અને કર્મની નાગચૂડમાંથી છૂટી મુક્તિનો શ્વાસ લઈ શકાય? કોઈ જંગલમાં, પહાડમાં, એકાંત ગુફામાં, નાશી જવાથી કાળ-કર્મના સતત પ્રહારોમાંથી બચી શકાય? પણ એવું કયું સ્થળ છે, જ્યાં કાળના ઉત્તાલ તરંગો ઊછળતા નથી? અને એવો કયો કાળ છે, જ્યારે આપણા શ્વાસેશ્વાસે ચાલતો આ કર્મનો ચરખો અટકતો નથી? ભજનિક સંતો કહે છે કે ભાઈ, એમ ભાગી છૂટવાથી તારો દી' નહીં વળે, કાળ અને કર્મના આ ઘૂઘવતા સમુંદરમાંથી જ તારે તારું મોતી મેળવી લેવું પડશે. એક જૂના ભજનમાં આવે છે :

"મણિ રેં'વે સરપ ઝેરની પાસ
વિષ તો લેશ લોપે નહીં,
છીપ રેં'વે શાયર મોજાર
સમદરનાં જળ ભેદે નહીં.

* * *

કમોદની રેં'વે જળની માંય
પુષ્પ જળમાં બૂડે નહીં,
એમ જતિ રેં'વે સતીયુની સાથ
વિષયની વાસના વ્યાપે નહીં.

* * *

વાસનાઉં જો મરી ગઈ,
તો તો જીવનમુક્તિ કે'વાય,
ઈ તો કાળ કરાળને ગળી ગિયા
દેવતા દરશને જાય, હાં રે હાં –"

કાળા નાગની ફેણ માથે જ મણિ ઝગારા મારે છે, પણ તેને ઝેરની અસર થતી નથી. સમુદ્રનાં જળ વચ્ચે જ છીપ રહે છે, પણ એને મોતી પકવવાની કોઈ મના કરતું નથી. એમ આ જીવનનાં ઝેર અને આઘાત-પ્રત્યાઘાતો વચ્ચે વસીને જ અખંડ આનંદ અને અચળ શાંતિ મેળવી લેવાનાં છે. માણસ ઊંડી નજર કરે, તો તેને લાગશે કે જેનાથી તે ભડકી ભાગે છે તે સંસાર તો તેને હેરાન-પરેશાન કરી શકતો નથી. તેની પોતાની જ વાસના-તૃષ્ણા એને ભરમાવે છે ને ભમાવે છે. તો ખરું કાર્ય તો આ વાસનાની દોરી કાપી નાખવાનું છે. વાસનાનો ક્ષય થતાં મનની દોડાદોડ એની મેળે અટકી જાય છે અને મનનો લય થતાં જ, જે મન-વાણીથી પર છે, તે આપોઆપ ઝબકી ઊઠે છે. વાસનાક્ષય, મનોનાશ અને આત્મસાક્ષાત્કાર – આ ત્રણે વસ્તુ જુદી નથી; પણ ત્રણે સાથે જ નવા જન્મની જેમ જાગી ઊઠે છે. એ જ જીવનમુક્તિ. આ કાંઈ સારાથી વધુ સારા થવાની વાત નથી. એક ઈંડું રૂપાળું હોય તે વધુ મોટું ને વધુ રૂપાળું બને તેથી શું? આ તો ઈંડાંમાંથી પક્ષી થવાનો કીમિયો છે. જીવનની ધાતુ જ પલટી નાખવાનો માર્ગ છે. માટીમાંથી વધુ સારી માટી નહીં, પણ માટીમાંથી કમળ સર્જવાની પ્રક્રિયા છે. પછી કાળ અને કર્મના કાદવમાં રહેવા

છતાં પણ માણસને એનો સ્પર્શ નહીં થાય; ઝેરી નાગની સાથે વસવા છતાં એને ડંખ નહીં લાગે. એક સાખીમાં કહ્યું છે :

"સતગુરુ મેરે ગારડી, કીધી મુજ પર મ્હેર,
મોરો દીનો મરમરો, ઊતર ગયા સબ ઝેર."

આ 'મર્મનો મોરો' એ જ અસલ ચીજ છે; જેને મરમ સમજાયો તે જીતી ગયો. કબીર કહે છે કે આ અનુભવ, "લિખા લિખી કી હૈ નહીં, દેખા-દેખી બાત."—પોતાની આંખે જ નિહાળવાની વસ્તુ છે રવિ સાહેબે એને ભજન-વાણીમાં 'મરમ ઝીણો છે, ઝીણો' કહી ગાયો છે અને વિવિધ રંગ-રૂપમાં આ એકની રમણા તેમણે આલેખી છે :

"રવિએ રમતો દીઠો રે,
મરમ છે ઝીણો, છે ઝીણો.
લીલો ને પીળો, લાલ સુરંગી
સફેદથી રંગ સારો,
એ પંખીડાને પાંખ જ નહીં
એ તો ચૌદ ભુવનથી ન્યારો—
મરમ છે ઝીણો, છે ઝીણો."

રવિ સાહેબ કહે છે : આ સૃષ્ટિમાં રમતું પરમ તત્ત્વ અત્યંત સૂક્ષ્મ છે; રવિએ તેને સચરાચરમાં રમતું દીઠું છે. આ વિશ્વમાં પરમાત્મા લીલો, પીળો, લાલ, સફેદ એવા અનેક રંગે-રૂપે વિલસતો હોવા છતાં, એ સર્વથી નિર્લેપ અને ન્યારો છે. ઉપનિષદ આ જ વસ્તુ કહે છે : "નીલ: પતંગો હરિતો લોહિતાક્ષ:" હે પરમાત્મન, તમે જ નીલ રંગવાળા પતંગિયા તથા લાલ આંખોવાળા લીલા પોપટ છો.

આ વિશ્વતરુની, અણુએ અણુની ડાળ પર બ્રહ્મપક્ષી ટહુકાર કરે છે; પણ માણસ એને જોઈ શકતો નથી; કારણ કે માણસ પોતાની જાતમાં જાણે એકાંતકેદી જેવો છે. પોતાના અત્યંત નિકટના સ્વજન સાથે પણ એનો સંપર્ક સર્વભાવે નથી થતો. ક્યાંક ભેદનો પડદો રહી જ જાય છે. ત્યારે આ પડદો હટાવવાનો માર્ગ ક્યો? માણસને આ એકાંત કેદમાંથી, કાળ-કોટડીમાંથી, મુક્ત કોણ કરે? જે તત્ત્વ સર્વમાં છે તેને જો એ આ પોતાની કોટડીમાંથી જ પામી શકે તો સર્વ સાથે તેનો સેતુ બંધાઈ જાય છે, આ માટે પોતાના અંતરના એકાંતમાં જ તેણે અંતર્યામીને પ્રાપ્ત કરવા જોઈએ. પશ્ચિમના મરમી-સંત પ્લોટિનસ એટલા માટે તો પરમ સાધનાને "એકાકી ભણી એકાકીનું ઉડ્ડયન" કહે છે. આપણો તોરલપુરી રુખડિયો પણ કહે છે :

"દિલ દરિયામેં ડૂબકી દેનાં,
મોતી રે લેનાં ગોતી રે,
એ મોતી કોઈ મરજીવા જાણે
નંઈ પુસ્તક નંઈ પોથી રે જી."

માણસ જ્યારે પોતાના અંતરમાં જ ઊંડી ડૂબકી મારે છે, ત્યારે તેને જે એક 'પરમ પદારથ' મળે છે; તેને પછી તે સર્વમાં પણ પામે છે. આવી એકાંતિક લગની વિષે કબીરની સાખી છે :

"મૈં લાગા ઉસ એક સેં, એક ભયા સબ માંહીં,
સબ મેરા, મૈં સબનકા, તહાં દૂસરા નાંહી."

એકની સાથે આવી તીવ્ર લગનીથી તે એકની તો પ્રાપ્તિ થાય છે, પણ સાથે સાથે અનેક વચ્ચે રહેલા પડદા હટી જાય છે. મનુષ્યનો જાણે સર્વમાં 'પરકાયા પ્રવેશ' થઈ જાય છે. આવો છે યુક્તાત્મા જે, એ જ ખરો મુક્તાત્મા છે. પ્રકૃતિના રાજ્યમાં અનેકનો એકત્વ સાથે પ્રતિબંધ છે. સંસ્કૃતિના પ્રદેશમાં આ એકત્વ માટે પ્રયાસ છે; પણ આત્મિક ભૂમિકામાં આ એકત્વનો સહજ પ્રવેશ છે. મનુષ્યની અંદર જ આ ત્રણે ભુવનને અજવાળતો મહિમાવંતો દીવો ઝગારા મારે છે; પણ અહંકારનો મોગરો અને મમતાની મેશ જામી ગયાં છે, તેથી પ્રકાશ પડતો નથી. આપણા મનમાં કેટલી ગૂંચ! હૃદયમાં કેટલી ગાંઠ! તેથી સહજ સાથે સહજનો મેળાપ થતો નથી. ભજનવાણી કહે છે કે અહમ્ અને મમતાનો નાશ કર્યા વિના આત્મદર્શન થતું નથી. તેથી ભજનોમાં વારંવાર આપોપું ટાળવા, માયલાને મારવા કે એંકારને ગાળવા પર ભાર મૂકવામાં આવ્યો છે. દાસી જીવણની એક ચેતવણી છે :

"ભૂલ્યા ભટકો છો બારે, મારા હંસલા!
કેમ ઊતરશો પાર?
જડી હળદર ને હાટ જ માંડયું
વધી પડવો વેપારે,
સાવકાર થઈને ચડી ગિયો તું
માયાના એંકારે, મારા હંસલા,—

એંકાર મત કર આતમા,
તું જોઈ લે મનને વિચારે,
દાસી જીવણ ભીમને ચરણે
પરગટ કહું પોકારે—
મારા હંસલા, કેમ ઊતરશો પાર?

સંસારના અગાધ મહાજલમાંથી પાર ઊતરવા માટે માણસે બહાર ભટકવાની જરૂર નથી. જે પોતાના દિલમાં ડૂબકી મારી જાણે છે, તે દરિયાવને પાર કરી જાય છે. "મરજીવા મોજું માણે" એ ભજનવાણીનો લાક્ષણિક પ્રયોગ છે. શરીર પાણીના પરપોટા જેવું છે, પણ એની નીચે પરબ્રહ્મનો સાગર લહેરાય છે; એટલે ભજનિક-સંતો જીવતાં જ મરી જઈને આનંદનો મહાસાગર બની જવાની હાકલ કરે છે. શીતળનું ભજન છે :

"નર તન હે રે ભારી,
સમજ, મન! નર તન હે રે ભારી.
તું કોણ? કોણ બોલનહારો? કોણ છે જાત તારી?
પાંચ પચીસને વશ કરી રાખો, ગુરુગમ ગ્રહો વિચારી

સાયરમાં જેમ સરિતા સમાણી, જલ તરંગ વિહારી,
શીતળ કહે પૂછો ગુરુને, મુગતિ કોણ બિચારી?—
નર તન હે રે ભારી."

આ ક્ષણભંગુર મનુષ્યશરીર, પણ કેટલું મહિમાવાન! એ કાચી માટીના પાત્રમાં જે અમૃત-રસાયન સભર ભર્યું છે તેને પીવું એ જ જીવનનો પરમ ઉદ્દેશ છે. આ નામ અને રૂપ ધરીને જુદો ઊઠેલો લાગે છે એ

તો છે એકમાત્ર જલતરંગ. મુગતિ એટલે બીજું કાંઈ નહીં, પણ પોતાનાં મૂળને જાણવું એટલે જ મુક્તિ. વૈદિક ઋષિ પણ આપણા ભજનિક સંતની જેમ જ ઉદ્‌ઘોષ કરે છે :

यथा नद्यः स्यन्दमाना समुद्रे
अस्तं गच्छन्ति नामरूपे विहाय।

तथा विद्वान् नामरूपाद् विमुक्तः
परात्परं पुरुषम् उपैति दिव्यम्।।

"જેવી રીતે વહેતી નદીઓ નામરૂપ છોડીને સમુદ્રમાં વિલીન થાય છે, એવી જ રીતે જ્ઞાનીઓ નામ-રૂપથી રહિત થઈ પરાત્પર દિવ્ય પુરુષ–પરમાત્માને પામે છે."

નામરૂપથી ઘેરાયેલા આપણા ક્ષુદ્ર વ્યક્તિત્વના વહેણને ભજનો અગાધ બ્રહ્મજળમાં વિલીન કરી દે છે; એટલે તો ભજનના સંગાથી એક તારાને સંતો 'રામસાગર' કહે છે. આ સભર સાગરને બિરદાવતાં ખીમ સાહેબ ગાય છે :

"દરિયા ભરિયા રે જી લાલ જી,
સહેજે સૂન સત સાગર
–દરિયા ભરિયા.

એક પલકમાં પાર પોંચાડે,
સોહી રામ સંભાર,
સનમુખ હૈ સત સાહેબ મેરા
મન – મંછાકુ માર
–દરિયા ભરિયા."

જે આપણી અંદર, આપણી સામે પ્રત્યક્ષ અને વળી સહુથી પર છે તેને પામવા માટે ભજનિક સંતો આપણને સાદ પાડયા જ કરે છે. જે સંતોને શબદે જાગી ગયા, ચેતી ગયા, તેનો બેડો પાર થઈ ગયો. માનવીના અંતરને ભજનના સૂરથી અલખ સાથે સાંકળી દેતો ગુંજાર ભવાનીદાસ સંભળાવે છે ને વહાલથી જગાડતા જાય છે :

કોઈ હરિજન હોય તો જાગે,
કોઈ પ્રેમી હોય તો જાગે,
–જી જી જંતર વાગે."

☆ ☆ ☆ ભજનોમાં અવળવાણી

લેખક : **શ્રી દામોદર ભટ્ટ, (સુધાંશુ), પોરબંદર,**

ભજન તો અંતરમાંથી આવતી ગેબની વાણી છે, તો અનુભૂતિના જ્ઞાનની નાદમય સરવાણી પણ છે. લોકમુખ જ્ઞાનાભિમુખ છે. જ્યાંથી જે સ્વરૂપે એને જ્ઞાન મળે એ સ્વરૂપે એ મેળવવા ઇંતેજાર છે. ભક્તિ-પદારથમાં સમજણપૂર્વકની સાધના મેળવવા ભક્તોએ અંતર-ચક્ષુઓ સદા ઉઘાડાં રાખ્યાં છે. અંતે તો જ્ઞાનની વાણી સંસારના ભૌતિક પદાર્થોનાં રસાયણોમાંથી સારવવાની છે એ સમજીને તેણે એ પદાર્થોને કાવ્યમય પ્રતીકો ને પ્રતિરૂપોની ચિત્રમય શૈલીમાં ઝીલવાના પ્રયત્નો કર્યા છે.

આ રીતે આપણાં ભજનોને વાણીની ભાવચેતનાનું ઐશ્વર્ય–સ્વરૂપ મળ્યું છે. જુદી જુદી રીતે ગવાતાં ભજનોમાં સ્વર-શબ્દનું ગાંભીર્ય છે. તે તો તેનું એક બાહ્ય પુદ્‌ગલ છે; પણ આંતરહલક તો માનવ-પ્રાણને ઢંઢોળીને સતેજ સ્વરૂપે બેઠો કરવા માટેની છે. આપણી સાખીઓ, ગુરુગમ માટેની વંદનાઓ રૂપના ભજનો, આગમો ને આરાધોની ભજનભારતી, મર્મરહસ્યના કોયડાની અણઉકેલ પ્રશ્નાવલિઓ, અવળવાણીની અગાધ ખીણ જેવી પાતાળ-કુંડલીઓ વગેરે, જ્ઞાન, વૈરાગ્ય અને ભક્તિમાર્ગ તરફ માનવજીવનને વાળવાનાં નિર્દેશક નિશાનો છે. કવિતાનાં એ સુરસત્તમ સ્વરૂપો છે. એને ઉપાસી શકે, આરાધી શકે એવાં, વિરલાં હૃદયો હોય છે. લોકકવિતાના ભજન પ્રકારોમાં એ ભલે આવે પણ ભલભલા પાંડિત્યને પણ પડકારે એવી રહસ્યમય સુભાષિત વાણીના ભાવગંભીર દરિયા એમાં ભરેલા હોય છે.

આપણી અવળવાણીનું ઓજસ્ એવું છે. લગભગ ભક્તિ-કવિતાઓએ એનો આશરો લઈ જ્ઞાનની થોડીક કડવાણી એ દ્વારા પાવા પ્રયત્ન કર્યો છે. એમાં ગોરખ, મચ્છંદર, નાથ સંપ્રદાયના સાધુભક્તો, કબીર, ધીરો અને બીજા ઘણા ઘણા ભકતકવિપુરુષો આવે છે.

મચ્છંદર-ગોરખ તો એવી અવળવાણીના ભારતવ્યાપી ઓલિયા છે. નવનાથ સંપ્રદાયના એ સત્ત્વગુણી આરાધકોએ, ક્લેશત્રયપીડિત સંસારભોગોને પરા કરીને, હિમભૂમિમાં ધૂણી ધખાવતાં, ભારતની ગોચર અગોચર ભૂમિમાં પોતાની અવળવાણીનો શબ્દ વિસ્તારપૂર્વક વહાવ્યો છે. ભરથરી ગોપીચંદનું અમર રાજન્ય અને રાજત્વ ભવોભવ જિવાડવાના એ ઓલિયાના લોકકથાઓમાંના અમર પ્રયત્નો અને પ્રસંગો, ભારતના લોક-હૃદયના સાહિત્યનાં અણમોલ આભરણો ને કથાસાહિત્યના રત્નભંડારો છે. કબીરની ભજનકવિતાની કાન્તિ તો જ્ઞાનામૃત માટેની અજબગજબની સાધનાસિદ્ધિ છે. વિશ્વના મહાકવિઓને પણ એની કવિતાયાત્રામાં બેઘડી વિચાર કરતાં થંભાવી રાખે એવી કબીરની કવિતાનુભૂતિની સંવેદનકલા છે. રચવા ખાતર જ રચવાની રચના એણે નથી કરી, પણ લોકસમુદાયને સાચા આંતરસ્વરૂપને દર્શાવવાનો એનો ભક્તિપંથનો ધર્મમાર્ગ, એણે અવળવાણીની કવિતા દ્વારા અપનાવ્યો છે.

ધીરો તો આપણે હાથ લાંબો કરીને અડી શકીએ એટલા સૈકાનો જ ભક્તકવિ છે. પરંપરાની અનેક વારસાગત વાણીનો એ વારસદાર છે; પણ સંવેદનકલાના રસાયણે રસિત એની વાણીને જ્યારે અવળવાણીની સરવાણીમાં વહાવે છે, ત્યારે ભલભલા વેદાન્તીઓ ને વેદ-ઉપનિષદના અભ્યાસીઓને બેઘડી ઊભા રાખી દે છે. આપણો અખો, આપણો દેવાયત પંડિત, ભોજો, દાસી જીવણ, અને રવિ, ભીમ પણ અવળવાણીના એ સાધનોના કંઈ કમ સાધકો નથી.

મૂર્તિપરસ્તી અને ધોમધર્મ-ધર્તીંગપણાને ઝાડવાને ગોરખ, લોકસમુદાયથી આડો ઊતરીને, વ્યંગ્યવાણી સુણાવે છે.

માનસા માલણી!

ગોરખ જાગતા નર સેવીએ,

તો મળે નૂરીજન લોક.

જાગતા નર સેવવાની, માનવદેવને સર્વના નિયંતા ગણવાની, ને પૃથ્વી ઉપરના જીવતા જાગતાને દેવ-ભાવે પૂજવાની એ આર્જવ પણ ધ્વનિતભાવે વિનંતીઓ કરે છે. તો જ તેજ-સ્વરૂપ એવી ચેતનાની સંપ્રાપ્તિ સંભવે.

ટાંકણું લઈને પૂતળું ઘડિયું,

છાતીએ કીધા ઘાય જી;

ઈ રે પૂતળામાં સાચ હોય તો

ઘડનારાને ખાય.........

આ પથ્થર પર ઘડતરના કંઈ કંઈ ટાંકણા-હથોડાના જુલમો થયા છતાં, એ દેવ લેખાતો પથ્થર, મૂર્તિ થયા પછી કાં અવાચક ને મૂંગો રહ્યો? એના ઘડનારાને કાં પહોંચી ન વળ્યો?

પછી તો એક પછી એક દૃષ્ટાંતપ્રતીકો પૂરતો આગળ વધે છે. પથ્થરને પૂજતાં નાના પાણાની મૂર્તિને પૂજતાં જો ઈશ્વર હસ્તામલકવત હોય, તો પોતે અખંડ-અચલ પહાડ પૂજવા માગે છે. માલણ જે ફૂલને-જીવતાં જાગતાં પુષ્પપ્રાણને ચૂંટીને દેવતાને ચડાવવા પૂજારીને આપે છે, તે જીવતાં ફૂલ નિર્જીવ પાણાદેવને ચડે, એ કયા ધર્મમુલકનો ન્યાય? આગળ કેવું કહે છે?

સેવ સુંવાળી લાપસી

ધરી દેવની પાસજી;

જમનારા તો જમી ગયા

દેવને ના'વી વાસ......

આપણાં ધર્મસ્થાનોના અન્નકૂટો પરનો આ કેવો માર્મિક પ્રહાર છે?

પૂજારીના ઓશિયાળા

ઠાકોર ઠામોઠામ જી;

બંદી થઈને મંદિર બેઠા,

કહેવાતા ભગવાન...

* * *

ઈ રે પથ્થરના દેવને

તમે જળમાં દીયો ડાલ જી

આપે બૂડે ઈ કોને તારે?

કોની લીયે સંભાળ?

ગોરખ જાગતા નર સેવીએ.

ગોરખવાણીના કોયડા અદ્ભુત છે. દેહ અને જીવન-આત્માના વ્યાપક સ્વરૂપ ઉપરની તેની અવળવાણી તો અનેક ભાષ્યભંડારો નીપજાવે તેવી છે. વેદાન્તોના નિગૂઢ અર્થવિસ્તારોના એમાં જલધિના જલધિ સમાયા છે. અગમ-નિગમની વાણી-અર્થાવલિ પામવા માટે એ નિગૂઢ વ્યંગ્યવાણીના ચંભા જોશીલા તેજીલા ને અરથ ગરથના ઉકેલની ભુલભુલામણીભર્યા છે.

વાણી, વાણી રે, મારા સદ્ગુરુની વાણી

જીવતા પરણાવી બાવે, મુવા ઘેર આણી!

સદ્‌ગુરુની વાણીની અપરંપારતા ને સર્વવ્યાપી જીવંતતા; પણ એનાં અર્થમર્મ ને અતાગ ઊંડાણોની જાણ તો વિરલાને જ લાધે. લોકવાણી તો વહેવારની છે. એના કાવાદાવા ને છળકપટમાં અટવાયેલી જ વાણી વ્યાપારની પટુતા છે, એ તો ઈહ લોકની, મુએલા કંકાલની કંકાસવાણી છે.

ખીલો દુઝે ને મારે ભેંસ વલોણું
સસરો પારણિયે, વહુજી હીંચોળે હોજી;

અશકય શકયતાઓની ઉપમાઓ અને રૂપકો સર્જીને વાણીની સાચી ગતાગમનો નિષ્કર્ષ નિર્દેશવા તેના પ્રયત્નો ખૂબીદાર છે. આગળ જતાં એનું ગંભીર અશકયતાનું આલેખન ચોટદાર બનતું જાય છે.

હેઠે હાંડી ઉપર ચૂલો રે ચડિયો,
જલકેરી મછલીએ બગલાને ગળિયો;
ખેતર પાકયું ને રખેવાળ ખાધો,
ઊલટા મરઘલડાએ પારધિને વીંધ્યો;
ધરતી વરસે ને આભ ભીંજાયે,
નેવાંનાં પાણી મોભે ચડિયાં રે;
ધોબી ધૂવે ને એનાં ખડકલાં રૂવે;
આરો ઊભો હો, એના તમાસા જુએ.

આમ ઊલટા શબ્દની એની જ્ઞાનાનુભૂતિ દેહ-આતમના રહસ્યને ખોજવા કયાંથી કયાંય ડૂબકી મારીને સાચાં તત્ત્વ-સત્ત્વના મોતી કાઢવા મથે છે. એનું બીજું જુઓ :

તલભર તાળાં ને રજભર કૂંચિયું,
મારા સદ્‌ગુરુએ ખોલી બતાયા.

સૂક્ષ્મતાની અખંડ અગોચરતા ઉઘાડવાને સૂક્ષ્મ તાળામાં સૂક્ષ્મ કૂંચિયું માંડવી પડે છે.

કબીરની વળી વાણી-કરામત અનોખા પ્રકારની છે :

અવધૂત એસો જ્ઞાન બિચારી
જામ કોન પુરુષ કોન નારી?
બ્રાહ્મણ કે ઘર ન્હાતી ધોતી,
જોગી કે ઘર ચલી,
કલમા પઢકર ભઈ તુરકડી
આપે હી રહી અકેલી.

જાતિભેદ તો સીમિત દૃષ્ટિના છે. એમાં નરનારીની અભિન્નતા, અને આત્યૈકય જેવું અભેદનું અખંડ જ્ઞાન અને તેમાં વહેતી વાણી છે. એ વાણીનું વ્યાપક પોત વ્યોમવિશાલ છે. ઘટઘટમાં રમતી એની સર્વમયતા ઈશ્વરી છે. એ બ્રાહ્મણના વેદમંત્રોમાં, ઋષિ મુનિઓની મૂક સાધનાના યજ્ઞોમાં, ને ઇસ્લામી કુરાન–કલમામાં નિર્ભેદ ભાવે, સઘન ઘટાભાવે, પથરાયેલી છે. આમ બધે સર્વ ભાવે ભરેલી તે વાણી નિરંજના નિરાકાર સ્વરૂપા છે. એ મહાવિદ્યા, મહામેધા, મહામાયા ને મહાસ્મૃતિ છે. એ પ્રકૃતિસત્ત્વની ગુણત્રયવિભાવિની છે; એટલે એ સ્થિતિરૂપા છે ને બ્રહ્મરૂપા છે.

અવળવાણીમાં તો અદ્‌ભુત અર્થોનાં અતાગ ઊંડાણો છે. કવિતાનું એ અગમ્ય વિશાળ પોત છે. ખરું કહીએ તો એ જ્ઞાનની વ્યાપકતાનો બીજક મંત્ર છે. એના દુસ્તર ને દુર્ભેદ્ય અર્થો ગોતી-શોધીને જ્ઞાનવાન બની શકયા છે. ટૂંકામાં જ્ઞાનની આંતરચેતના એ દ્વારા પામી શકાય છે. આપણા ભજનસાહિત્યમાં એ વાણી વીજ રૂપે પડેલી છે. એ જ્યારે ઝબકારો દે છે, ત્યારે અંતરનાં બ્રહ્માંડો અજવાળી દે છે.

☆ ☆ ☆ लोक-संस्कृति : एक चिन्तन

डॉ. निरूपण विद्यालंकार, एम. ए., अध्यक्ष – संस्कृत विभाग, मेरठ कॉलेज, मेरठ

संस्कृतिका स्वरूप

संस्कृतिका अर्थ "सम्यक् कृति" और "संभूय कृति" भी है। अर्थात् मनुष्य व्यक्तिशः सम्यक् कृति करता रहे और संघशः संभूय कृति भी करे। वस्तुतः देश, काल और परिस्थितिके अनुसार विभिन्न देशोंकी विभिन्न संस्कृतियाँ हुआ करती हैं। संस्कृतिकी परिभाषा या उसका स्वरूप अध्ययनसे नहीं अपितु अनुभवसे जाना जाता है। जैसे गुड़ बहुत मीठा होता है, इतना कहने या सुननेसे गुड़की मिठासका परिचय नहीं मिलता, अपितु खाकर अनुभव करनेसे माधुर्यका वास्तविक बोध होता है। संस्कृतिमें परिवर्तन और परिवर्धन काल क्रमसे हुआ करते हैं, किन्तु उसकी सत्ता सदा अक्षुण्ण रहती है। संस्कृति मरती नहीं, मिटती नहीं। संस्कृतिका मुख्य उद्देश्य है शक्ति-संवर्धनसे और संस्कार-सम्यतासे मानवका अतिमानव बनाना। इसीको जीवका शिव, नरका नारायण, बद्धका मुक्त होना कहते है। संस्कृतिका यही अंतिम साध्य है। शास्त्रानुसार संस्कृति पाँच विभागोंमें विभक्त है — धर्म, दर्शन, इतिहास, वर्ण और रीति। धर्म, दर्शन और इतिहास पारमार्थिक तथा वर्ण और रीति व्यावहारिक संस्कृतिमें विशेष रूपसे हैं।

संस्कृति और सभ्यताका अन्तर

संस्कृति ब्रह्मकी भाँति अवर्णनीय है। इसका क्षेत्र विस्तृत है। संकुचित साम्प्रदायिकतासे लेकर उच्च मानवीय आदर्शोंकी अभिव्यक्ति तक इसका क्षेत्र है। समाज-जीवनके शरीरको लेकर जिन बाह्याचारोंकी सृष्टि हुई है, मानव–मनकी बाह्य–प्रवृत्ति, मूलक प्रेरणाओंसे जो कुछ विकसित हुआ है, उसे सभ्यता कहेंगे और उसकी अन्तर्मुखी प्रवृत्तियोंसे जो कुछ निष्पन्न हुआ है, उसे संस्कृति कहेंगे। शरीर और आत्माकी भाँति सभ्यता और संस्कृति जीवनकी दो भिन्न प्रेरणाओंको अभिव्यक्त करती हैं। दीपककी ज्वाला सभ्यता है, उसके अन्दर भरा स्नेह संस्कृति है। सभ्यता जीवनका रूप है, संस्कृति उसका सौन्दर्य है, जो रूपसे भिन्न भी है और अभिन्न भी; जो उसके पीछेसे झाँकता है और जीवनके अवगुंठनसे भी बाहर फूटा पड़ता है, पर वस्तुतः अन्तरमें समाया हुआ है। संस्कृति अन्तःकरण है, सभ्यता शरीर है। संस्कृति अपनेको सभ्यता द्वारा प्रकट करती है। संस्कृति वह ढाँचा है, जिसमें समाजके विचार ढलते हैं, वह बिन्दु है, जहाँसे जीवनकी सभ्यताएँ देखी जाती हैं। भारतीय आदर्शवादी स्वप्न ही देखनेवाला माना जाता है, यूरोपियन या अमेरिकन व्यवहार-बुद्धि और वस्तुस्थिति-द्रष्टा समझा जाता है। जहाँ पश्चिममें इस लोकमें सफलता लक्ष्य रहा है, वहाँ भारतमें हर बातकी परख परलोककी कसौटी पर होती है। जहाँ ध्येयमें अन्तर होगा, वहाँ साधनोंमें भेद होगा। देय-उपादेयमें भेद होगा। एक जगह संग्रहका समादर होगा, दूसरी जगह त्यागका। एक जगह धर्म सिंहासनका दरबारी होगा, दूसरी जगह मुकुट लंगोटीको सिर झुकायेगा। दोनों जगहोंमें चित्र भिन्न होंगे, गीत भिन्न होंगे। एक जगह व्यक्ति प्रधान है, दूसरी जगह समाज। एक जगह माना जाता है कि समाज व्यक्तिके लिए है, विकासका साधन है, दूसरी जगह माना जाता है कि समाज से पृथक् व्यक्तिका कोई मूल्य नहीं है।

* * *

संस्कृतिकी अपेक्षा सभ्यता जल्दी बदलती है और उसका अनुकरण भी हो सकता है। संस्कृति क्रमशः बुद्धिसात् की जा सकती है, परन्तु उसका अनुकरण नहीं किया जा सकता। न पतलून पहननेसे

संस्कृति बदलती है, न धोती पहननेसे। वह तो विचारोंकी रगड़से बनती, बिगड़ती और बदलती है। न तो विचारोंकी नकल हो सकती है, न श्रद्धाकी। इसलिए संस्कृतिका अनुकरण भी नहीं हो सकता। उसकी मुख्य अभिव्यक्तियोंकी भी नकल नहीं हो सकती। संस्कृति बौद्धिक विकासकी अवस्थाओंको सूचित करती है और सभ्यताका परिणाम शारीरिक एवं भौतिक विकास है।

संस्कृतिका सम्बन्ध आत्मासे है और सभ्यताका सम्बन्ध कार्य-कलापसे है। इस प्रकार संस्कृति बौद्धिक उन्नतिकी पर्यायवाची है और सभ्यता भौतिक विकासकी समानार्थक है। सभ्यता बाह्य क्रिया-कलाप है, और संस्कृति विचारधाराकी परिणति। संस्कृतिका सम्बन्ध आत्माके संस्कारोंसे होता है। सभ्यताका सम्बन्ध बाह्य भौतिक वस्तुओंसे रहता है। संक्षेपमें कहा जा सकता है कि जैसी संस्कृति वैसी प्रकृति, जैसी प्रकृति वैसी प्रवृत्ति और जैसी प्रवृत्ति वैसी सभ्यता। आर्यप्रदेश अधिकतर सात्त्विक, पाश्चात्य राष्ट्र अधिकतर राजस् और यवन राष्ट्र अधिकतर तामस रहे हैं। इसी सात्त्विक गुणशीलताके कारण भारतमें अनन्तकालसे आध्यात्मिकताका प्रचार और प्रसार विशेष रहा है। वैधानिक ज्ञान-गरिमाके विषयमें रोमन संस्कृतिकी, विचार-स्वातंत्र्यके विषयमें ग्रीक-संस्कृतिकी और प्रेम तथा दया-धर्मका रूप देनेके लिए आर्य या हिन्दू संस्कृतिकी प्रशंसा की जा सकती है।

* * *

भारतीय संस्कृति

तत्त्वतः देखा जाय तो संस्कृति सार्वदेशिक है, मानवीय है। परन्तु आजकल बहुतसे विद्वान्, संस्कृतिका निर्देश स्थान, काल, और धर्मसे करते हैं। इन्हींके आरोपसे उसका रूप दैशिक या राष्ट्रिय हो जाता है। "भारतीय संस्कृति" का उच्चारण करनेसे भारत देशकी संस्कृति ऐसा भाव सबके मनमें उत्पन्न हो जाता है। इसका कारण इतना ही है कि आज हम स्थानकी मर्यादामें ही सोचते हैं। वस्तुतः भारतीय संस्कृतिका आशय प्रकाशके मार्गसे अनुष्ठान करनेसे प्राप्त होनेवाली संस्कार-संपन्नता है। भा–रत— अर्थात् प्रकाश (भा)के मार्गमें रत (संल्लीन) अर्थात् प्रकाशके प्रति दत्तचित्त होकर अनुष्ठान करनेसे जो संस्कार-संपन्नता मनुष्यमें बढ़ती है, वह है—भारतीय संस्कृति।

* * *

भारतके आत्मदर्शी व्यक्ति अपने सुदीर्घ अनुभव तथा पूर्वज्ञान और चिन्तन द्वारा इस निष्कर्ष पर पहुँचे थे कि आत्मानुभव, आत्म-साक्षात्कार, आत्म-दर्शन ही मानव-जीवनका परम पुरुषार्थ है। भारतीय संस्कृतिका मूल आधार अध्यात्मवाद ही है। जीवन और जगत्में दो प्रकारके तत्त्व हैं। एक वह जो नित्य परिवर्तनशील है, जो प्रतिक्षण बदल रहा है; किन्तु जिसका अभाव कभी नहीं होता, उसे प्रवाह-नित्यता कहते हैं। और दूसरा वह जो इस परिवर्तनके मूलमें है, अव्यक्त है; पर उसीकी धारणा और उसीको लेकर जगत्की सम्पूर्ण दृश्य वस्तुओं और सम्पूर्ण व्यक्त पदार्थोंका अस्तित्व है। इसको कूटस्थ नित्यता कहते हैं। भारतीय संस्कृति खड़ी तो इसी भूमि पर है, परन्तु उसका सिर, स्वभावतः आकाशकी ओर उठा हुआ है। मानव चलता जमीन पर है; पर देखता आकाशकी ओर या ऊपरको है। इसीलिए गीतामें भगवान् कृष्णने कहा है—"ऊर्ध्वमूलमधः शाखम्।" जब तक इस बातकी दृढ़ धारणा और इस बात पर अटल श्रद्धा न होगी कि जगत्का मूल—मूल तत्त्व—चेतन है, जीव नित्य है, अपने दुःख-सुखका स्वयं कर्ता है, कर्मफल भोगता ही होगा, जगत्का विकास, आध्यात्मिक, आधिदैविक और आधिभौतिक शक्तियोंके सहयोगसे हुआ है, संघर्षसे नहीं, तबतक हम भारतीय संस्कृतिसे दूर रहेंगे।

वैदिक विचारधाराओंके अनुसार आत्मा कूटस्थ, नित्य समझा जाता है। बौद्ध विचारधारामें प्रवाह नित्य है। जैन विचारधारा दोनोंका संग्रह करती है कि आत्मामें परिवर्तन भी है और नहीं भी। इस-

लिए यह संस्कृति भारतीय संस्कृतिसे भिन्न है। भारतीय संस्कृतिकी यह दृढ़ मान्यता है कि —"एकं सद् विप्राः बहुधा वदन्ति"—वह तत्त्व जिसकी उपासना की जाती है, वह एक है, चाहे उसको किसी नामसे पुकारा जाय। किसी भाषामें बुलाया जाय। और भारतीय जीवनके दो आधार हैं—धर्मका, कर्त्तव्यका (अधिकारोंका नहीं), परित्याग कदापि नहीं होना चाहिए और 'परस्परं भावयन्तः, श्रेयः परमवाप्स्यथ'। एक-दूसरेके हित-साधनसे ही परम क्षेत्रकी सिद्धि होती है। समाजमें मूर्धन्य स्थान विद्या, तप और त्यागका होना चाहिए।

* * *

मानव-जीवनमें दो प्रकारकी प्रवृत्तियाँ पाई जाती हैं। एकको हम केन्द्रोन्मुखी प्रवृत्ति कह सकते हैं और दूसरीको वृत्तोन्मुखी। पहली परिधिसे केन्द्रबिन्दुकी ओर जाती है, कहीं रहनेवाले केन्द्रके साथ बँधी हैं। केन्द्रमें ध्यानस्थ है। दूसरी वह है, जो केन्द्रसे परिधिकी ओर जातीं है। भारतीय संस्कृति अपने मूलमें केन्द्रोन्मुखी रही है। वह जगत्में रहकर भी आदर्शोन्मुखी है; वह बाहर रहकर भी अन्तःस्थ है, आत्मस्थ है। इसके विपरीत यूनानी अथवा उसकी सन्तति यूरोपीय या पाश्चात्य संस्कृति वृत्तोन्मुखी है, बाह्य-प्रसारी है। वह बाहरकी ओर जाती है। केन्द्रसे दूर फैलनेकी ओर उसकी प्रवृत्ति है। भारतीय संस्कृति आचरण-प्रधान है, अतः उसके जीवनका आदर्श है त्याग, भोग नहीं। यही कारण है कि इतने युग और क्रान्तियोंके अनन्तर भी भारतीय संस्कृति की अविच्छिन्न धारा आज तक बही है। भारतीय संस्कृतिका एकमात्र उद्घोष है—अन्धकारसे उठकर प्रकाश, असत्यसे सत्य और मृत्युसे अमरत्वके स्रोतकी ओर यात्रा करना। उपनिषद्के शब्दोंमें—

असतो मा सद् गमय
तमसो मा ज्योतिर्गमय
मृत्योर्मा अमृतं गमय।

इसके विपरीत आधुनिक कालमें संस्कृति पैसेके प्रवाहमें डूब गई है, और प्रत्येक वस्तु दाम देने पर ही प्राप्त होती है।

* * *

लोक-संस्कृति

भारतीय लोक-संस्कृतिकी आत्मा भारतीय साधारण जनता है, जो नगरोंसे दूर गाँवों, वनों और पर्वतोंमें निवास करती है। "आत्मौपम्येन सर्वत्र"—यही भारतीय लोक-संस्कृतिका सिद्धान्त है। इसीके आधार पर भारतीय सामान्य जनता ब्रह्मतत्त्व और मायातत्त्वको अनजाने समझती है। लोक-संस्कृतिने भारतीय संस्कृतिको जो सबसे महत्त्वपूर्ण दान दिया है, वह है—आत्मीयता, अपने समान सभीको समझना। यह भाव भारतके अतिरिक्त किसी भी देशकी संस्कृतिमें नहीं है। हमारी लोक-संस्कृतिमें त्याग और कर्त्तव्य पालन पर विशेष बल दिया जाता है, अर्थ और अधिकार पर नहीं। वस्तुतः संस्कृति शब्द विशिष्ट जनसमुदायके विचारोंका बोधक है और लोक-संस्कृति साधारण जनताका। लोकका अमृत निष्यन्द जिस शास्त्रमें नहीं, वह कितना ही पाण्डित्यपूर्ण हो, निष्प्राण रहता है। जो ज्ञान लोकहितके लिए नहीं वह अधूरा है। जो शास्त्र लोकके साथ नहीं जुड़ा वह बुद्धिका छलावा है। लोक-संस्कृतिका आशय है जन-संस्कृति। किन्तु वर्तमान अवस्थामें भारतीय सादगी, सौजन्य और सभ्यतामें गन्दगीकी वैतरणी, अशिष्टताकी कर्मनाशा और विकृतिकी नारकीयता लहरा रही है। लोक-संस्कृति विकृत हो चली है। तभी तो हिन्दीके कविवर सुमित्रानन्दन पन्त कहते हैं—

यह तो मानव नहीं रे
यह तो नरक अपरिचित

यह भारतकी ग्राम सभ्यता
संस्कृतिसे निर्वासित।

* * *

ग्राम लोकका पर्याय है। नगरसे दूर उपेक्षित स्थान विशेषके रूपमें ग्रामका चित्रांकन मानवीय संस्कृतिके पतनका प्रतीक है। भारतकी लोक-संस्कृतिने आत्मवादमें ही अपना मंगल निश्चित किया है। इसी आत्म-उपासनाकी परिकल्पना, भारतीय लोक-जीवनमें, प्रासाद और पर्णशालामें, नगर और ग्राममें, साकार अथवा निराकार रूपमें, सर्वत्र स्वभावगत है। यही अध्यात्म-तत्त्व लोक-संस्कृतिकी आधारशिला है। समाज इसके बिना एक कदम भी आगे नहीं बढ़ सकता। गाँवमें रहनेवाला साधारण धोबी भी अपने मनका आध्यात्मीकरण करता है। पवित्र सरितामें खड़े होकर कपड़ोंको धोते समय रामनामके उच्चारणसे समस्त वातावरण अलौकिक बना देता है।

छियो राम छियो
छियो राम छियो!

महाभिनिष्क्रमणके समय कविवर अश्वघोषने तथागत द्वारा कंथकके प्रति कहलाया है—

तदिदं परिगम्य धर्मयुक्तं
मम निर्माणमितो जगद्धिताय।
तुरगोत्तम वेद विक्रमाभ्याम्
प्रयत स्वात्महिते जगद्धिते च।।

भारतीय लोक-संस्कृतिमें आत्महित और जगत्-हितका सुन्दर समन्वय ओतप्रोत दीख पड़ता है। भारतीय लोक-जीवनका श्रेय अध्यात्म ही है। वस्तुतः लोक-संस्कृतिकी आत्मा विगतकी धूमिल रेखाओंके साथ लोककी वाणी और विचारों, परम्परा और विश्वासोंके बीच पनपती है। लोक-संस्कृति विकासशील लोक-संस्कार पर आश्रित है। और संस्कार परंपरागत होकर भी रूढ़िका पर्याय नहीं है। वह व्यक्तिगत संस्कारसे किंचित् भिन्न है, जो व्यक्तिकी भाँति जन्म लेकर मरता नहीं, अपितु विकसित होता रहता है।

लोक और जनपद संस्कृति

लोक-संस्कृति और जनपद-संस्कृतिमें उतना ही अन्तर है जितना कविता और तर्कमें तथा सहज और कृत्रिममें होता है। लोक-संस्कृति प्रकृतिकी गोदमें पलती और पनपती है, जनपद-संस्कृति आग उगलती हुई चिमनियों, हुंकार करती हुई मशीनों और विद्युत् बल्बोंसे प्रकाशित नगरोंमें निवास करती है।

श्रद्धावान् लभते ज्ञानम्
तत्परः संयतेन्द्रियः।

यह लोक-संस्कृतिका व्यापक सिद्धान्त भगवान् कृष्णके मुखसे उच्चरित हुआ है। जैसे जल वास्तवमें एक ही है, किन्तु उसकी बूँदें नीमके वृक्षमें पड़कर कड़वाहट पैदा करती हैं और आम्रके वृक्षमें पड़कर वही रसाल बन जाती हैं। सर्पके मुखमें विष और समुद्रकी सीपमें जाकर मोतीका निर्माण करती हैं। यह बीज लोक-संस्कृति है। अतः इस यथार्थ संस्कृतिका संरक्षण, संवर्धन करना हमारा सांस्कृतिक कर्त्तव्य है, जिसकी आत्मा "वसुधैव कुटुम्बकम्"की ध्वनिसे मुखरित है। श्रुति कहती है—'मित्रस्य चक्षुषा समीक्षामहे'।

* * *

A ROBINSON CRUSOE LIKE JOB

The store had to be raised from its very foundation. There were no carpenters or masons available and one had to do the job oneself with the minimum of materials and implements one could procure. I erected wooden stocks on the ground and made them secure by trying them with some grain-tendrils and plastered the walls with earth and cowdung. A roof of iron sheet was placed upon the walls and the doors were made of the same. I worked with only two or three tools that were available and raised a temporary shed. I did not even care to see whether the stocks or the plastered walls or the sheets were cut at right angles or not, for no such luxury of measured erection could be had in those days. I invested a small sum of Rs. 240/- and started with it the first shop, which could really be said to be *my* own. But that was not all which I invested in my business. I had a capital of my own behind that humble sum and that was my prestige point.

From starting this humble store to establishing very big factories, my capital has always been my own credit which I have nurtured with rare acumen and faith. This has paid me ample dividends in times of prosperity and helped me a lot in times of stress and commercial difficulties.

—N. K. Mehta

(From "Dreams Half-Expressed")



શિલ્પ અને સ્થાપત્ય

प्राक्द्वारवेदी विनिवेषित–पूर्णकुम्भम् ।

શિવ–નૃત્ય
શિલ્પ : ઇલોરા
: આલેખક :
જગન્નાથ અહિવાસી

आत्म-संस्कृतिर्वाव शिल्पानि ।

☆ ☆ ☆ GLIMPSES IN INDIAN ART, ARCHITECTURE AND SCULPTURE

By Shri Jaykishandas Sedani

Art is the secret language of culture through which it expresses its world feeling. Our culture has a distinct contribution to offer to the world of art. It is quite unique, transcendental and spiritual. In period of intense cultural growth, we have splendid groups of lively artists who give shape and expression to the dominant character of the life of our nation. "For each nation has a particular genius of its own which finds its expression in the language of its art" says S. N. Dasgupta. Art is indeed, a creative movement that harmonises the multifarious activities of our life and gives expression to its innermost thoughts, feelings and volitions. Such sublime expressions of art produce spiritual creations when art and religion unite to become one integral whole.

Spiritual vigour is the dominant ethos of Indian art and it over-flows in all the creations of ancient masters. All figures of gods and goddesses are vibrant with spiritual thoughts and messages conveying the aspirations and longings of the people. The Indian artists were fully aware that a masterpiece could only be created, when they felt an inward harmony with the entire nature and her creation. If their expressions revealed any lack of sweetness or grace, it could only be due to lapses in their spiritual meditation. For man himself is a part of nature, and in his setting he always feels an inward response with entire surroundings. The trees and creepers, clouds and rivers, birds and animals are all endowed with human emotions and companionship. The Indian artists have never felt any schism or contradiction in their personality. To them all duality is merged in one spontaneous flow of spiritual energy, wherein the entire cosmos, as it were, melts away into the mystic experience of artistic revelation. In such inspired moments, the ancient artists gave shape to radiant beauty and exquisite grace, in blending of lines, in play of colours, in symphony of music, or in plastic grace of form. Such formal beauty transcends the limits of time and space and transmutes our entire being in one ineffable aesthetic bliss.

The rich heritage of art that has been handed down to us during the last 6000 years or more, reveals to us most sublime expression of dynamic vision of our ancient masters. The history of the earliest forms of art-expression in our country is highly nebulous. The scanty rock-drawings of hunting scenes recently discovered in the caves of Kaimur Ranges in the archeological findings in central India and also at Mirzapur throw an immense light on the rich and lively imagination of the ancient Indians. Apart from this, not much is known so far. But no sooner we come across the excavations revealing the art that flourished some 3000 years before Christ, in the Indian Valley of Mohan-Jo-Daro and Harappa, we are convinced that the glorious tradition of art must have flourished for many centuries earlier, before it culminated in the artistic depictions of the Indus Valley Civilisation.

This is indeed the turning-point, where the dawn of Indian art breaks in. Amongst the many figurines found, there are figures of a dancer and dancing girl in bronze and a small torso which depicts plasticity with subtle charm. Moreover the artists handled various plastic mediums like teracota, ivory, bronze and albaster. The Mohan-Jo-Daro artists did not evolve any spectacuar or monumental art like their contemporaries in Babylonia and Egypt. It is likely, their social and religious life did not have that exhuberant pomp and pageantry of Babilonian monarchs and Egyptian pharos, though there are public baths, huge granaries, big roads and intricate drainage-system, adequate enough to ensure a dignified life. Thus we find that the Indus Valley Civilisation was in consonance with the daily life of the common-man.

Amongst the collections, we find statues representing human beings, gods and goddesses, possessing a natural and quiet distinction of fulfilment. Though anatomical details are disregarded, the figures are full of life and primeval beauty. The statues, showing mother and the child, mark the faith and assurance of future. The figures of animals surrounding the image of Pashupatinath are full of grace and vigour. The relief depicting the standing bull, is an assertive drawing of a lively expression of sturdy beauty. Moreover, endless varieties of illuminated potteries have been found. They reveal the innate sensitiveness of the ancient Indians towards colour and its blending shades and tints.

Indus Valley Civilisation continued until about 2000 years B.C. and dominated the successive stages of Indian Art. The aesthetic history that flourished during this period is completely shrouded in mystery owing to our lack of archeological findings. Yet the people were no idlers. They worked intensively on figurines, metal works, potteries, textile weaving and various handicrafts of daily use. But above all, the ancient Indians composed the most sublime literature of the world, the *Vedas* during this period. *Vedas* laid the foundation of religious and philosophical enquiry of the Indians for the centuries to follow. "In the Hymns of the Rig-Veda," Dr. Radhakrishna points out, "we find the freshness and simplicity, and an inexplicable charm, as of the breath of the spring, or flower of the morning, about the first efforts of human mind to comprehend and express the mystery of the world." The Rigveda composed about 2000 years B.C. or still earlier furnishes us with an immense light on the aesthetic and emotional life of the people of ancient India.

Though we do not have much of archeological findings of plastic and pictorial art, we have lively descriptions of sculpture and paintings in the post-vedic literature, in the famous epics of the Mahabharata and the Ramayana. But during all these years the fertility of the art of the figurines following tradition of Mohen-Jo-Daro, continued to flourish. While the rich delighted in the figurines of gods and goddesses in metal, ivory or stone, the poor contented themselves with the clay-images, painted in bright colours for household worship. This cult still survives in every Indian house. The plastic art of figurines became more archaic, paving ground for richer expression.

With the growth of Buddhism into a popular religion, the great visual art emerged on the aesthetic horizon in India. The plastic art reached a high degree

of excellence during the 3rd century B.C. Maurian empire founded on Greek collapse, reached its stability under Emperor Ashoka. The edicts of his policy were conveyed through stone pillars, crowned by animated figures, lions being the most popular. The famous capital of Sarnath portrays the animals with striking realism and dignity, expressing a deeper unision between man and animals on a spiritual plane. "The Love that is manifested here towards the animal has no parallel in Assirian or Greek art", observers Renne Grousset.

A few large sculptures have survived which can be placed in or prior to the Maurian Empire. The famous collosal standing figure of a woman in the Veshnagar column, has the same tradition as Didarganj's Yakshini-figures. She stands out as a unity between the temporal and eternal, blended together in a harmonious charm.

Immediately after Ashok in 2nd century B.C. the sculptured railings on the shrine of Barahut give us the vivid picture of Indian life as it draws its inspiration from the common-folk and peasants. They echo the spirit of woods, the streams, the goddesses, yakshinis, nagas, farmers and village-girls gossiping on the wells. In Barahut we find some influence of the Greek art, as the figures are made more naturalistic or realistic.

A hundred years later, during the first century B.C. we have the Stupa of Sanchi, which marks the greatest perfection of Buddhist art in India. It is a great improvement upon the Barahut chisseling. The plastic character of the stone reliefs and carvings of Sanchi expresses the masterly genius of the artists. The figures are extremely lively and full of spiritual charm and beauty. Refering to the Female Yakshinis of Sanchi, Renne Groussest tells us, "Never even in the Greece of the classical age, has the innocent and spontaneous joy of life, been so happily expressed".

During this period the Greek artist came in contact with the Indian artists at the Taxila University. Indian artists were enamoured by the natural likeness executed by Greeks in imitating the forms of men, women and animals. This influence is evident in the carvings and sculptures in the Bodha Gaya Temple. Moreover, the images of Buddha chiselled in Mathura were very realistic and mechanical. They sculptured Buddha image for every Buddhist shrine and the artists of Mathura and the Gandhara attained wide spread popularity.

But the dramatic vigour and dynamism, which we encounter in the Vesh-Nagar and Sanchi art begins to vanish. The art becomes semi-Hellenic and too weak to maintain the warmth and inspiration, that was Indian. John Marshal points out, "It was no longer a case of Indian art being vitalised by the inspiration of the west, but its being deadened by its embrace." The Hellenic art could not lay hold upon Indian artists for long as the temperaments of the two were quite different. The Greek thought was rational and ethical, while the Indian thought was emotional and spiritual. Moreover, the vision of Indian artists was infinite, rather than finite, immortal, rather than mortal. This brought about a muddle and Indian art suffered a temporary set-back, only to re-assert greater vigour in its spiritual unfoldment in the centuries to follow.

Along with the art of Barahut and Sanchi between 2nd century B.C. and 3rd Century A.D., there flourished in South India Amraoti Art. It was predominantly dominated by Hindu ideals. Here we can trace no foreign influence; and natural flow of life, which is the basic characteristic of Indian art, finds its full expression. Thus we find that the spiritual art of Sanchi reached higher perfection of spiritual idealism in the art of Amraoti. Amraoti art depicted Hindu ideals as well as *Jatak Kathas* of Buddhists in their sculptural works. But the principles of Indian art reached final perfection in the Gupta period, which followed. There the turmoil and bustle of Amraoti art quietened down to equilibrium and peace of self-conscious spiritual expression.

The Guptas lived during the 4th century A.D. This was the period of great Buddhist enlightenment and Brahamanical revival. Buddhism still continued to hold sway, as a dominant cultural force but it no longer played an important role. The growing impact of Hindu *Puranas* and philosphical *Sutras* showed signs of Vedantic revival. Buddhism started losing hold in India, but its growing influence had profound effect in the outside world. Buddha image found new expression in Ceylon, Burma, Java, Indonesia, China and Japan. Hence both these currents lay their imprint on Indian art of this period.

The *Vishnu Dharmottar Purana* had laid down definite proportions of the human body and the relation of the head with the entire body. The artists of Gupta period were fully acquainted with the anatomical proportions and muscular setting of human figure. Sushruta had laid down, as far back as 700 B.C., the details of anatomy after dissections. The artists could, therefore, create exquisite figures of natural likeness, but their ideal was to create natural flow of life as manifested in nature. The muscular substance and anatomical rigidities seemed to melt away in one spontaneous grace and vital flow of life-energy, *chetana*, intuited in a spiritual setting of symbolic idealism. They used curved and rythmic lines in carving figures of gods and goddesses, in consonance with their description given in the *Puranas* and *Brihat Samhita*, thus echoing the spiritual content of the contemporary puranic literature.

The figures of Buddha of the Gupta period preserved in the museum of Saranath and Mathura are excellent masterpieces, depicting beaming light of spiritual enlightenment and serene calm, imparting blessings to entire mankind. The hands and fingers are set in special gestures called 'Mudras'. They hold a very important role in plastic art of India. They are in consonance with the canonical works conveying the inner spiritual and metaphysical truths. The best specimens of the plastic art of Gupta period are found in South India, and in Porabanam and Borobudur temples of South East Asia.

Apart from plastic art, the pictorial art reached a high degree of perfection in the period ranging from 1st century and onwards till 6th and 7th century A.D. in the Ajanta Caves. It started with Amraoti art and passed through several centuries of pictorial expression. The style of painting was in keeping with the plastic works of Sanchi and Amraoti.

Vishnu Dharmottar Purana distinguished the religious and secular paintings and applied the theory of 'Rasa' to painting. It classified them as Satya, Varnika,

Nagara and Mishra, i.e. the true, lyrical, secular and mixed. The text discusses the question of foreshortening as applied to features and limbs, according to cannonical proportions and insists on giving correct expressions to feelings and flow of life —'Chetana'. Yashodhara refers to the *Shadangas* or six limbs of paintings. They are Rupa Bheda—distinction of types; Bhava—expression of feeling or mood; Lavanya Yojana—embodiment of charm or aesthetic representation; Sadrishya—point of similitude; Varnika Bhanga—preparation of colour, skillful use of brush and control of technique. Sri Kumara in his 'Shilparatna' fuses dancing and painting together and feels, one cannot understand painting without having knowledge of dancing. Kiserling observes about Indian dancing and religious images as 'Identity both of spirit and appearances'. Moreover ancient Indian literature is full of references to paintings on the walls of the temples and palaces. The epics are full of descriptions of painted halls and chambers popularly known as *Chitra Shalas.*

When we come to the paintings of Ajanta, we find perfect unity between plant, animal and human life. The spontaneity of life is maintained in a dynamic flow of rythmic lines where one current mingles with another, until the whole flow becomes one of grace, beauty and transcendence. The graceful postures, gestures of limbs and eyes, flow in natural innocence that blends itself in inexplicable spiritual longing of piety and love, Bhakti. The painting of Buddha in Cave 1 expresses an intense emotion of the most sublime spiritual enlightenment. In his pilgirmage to Ajanta and Bagh, Mr. Dey sums up, "It is impossible for any one, who has not seen them with his own eyes, to realise how great and solid the paintings in the caves are; how wonderful in their simplicity and religious fervour." Ajanta is thus a complete expression of every aspect of Indian soul. It is indeed a pictorial panorama of lyrical charm and bliss.

The Brahmanical art, which had some specimens to offer in the Vesnagar columns in 2nd century B.C. and scenes of puranic life in the sculptures of 3rd century A.D. gathered greater momentum and expression in Gupta period. During the golden age of Indian history from 3rd A.D. to 7th A.D., the artists slowly started abandoning the quiet and serene statues of Buddha for the more restless and dynamic deities of the Hindus. Buddhism became more and more brahmanised until at last Buddha himself was assimilated in the Brahmanical Pantheon, as an incarnation of Vishnu.

Brahmanical art opened a new horizon of imagery affording overwhelming possibilities in plastic art. It set to motion an ocean of infinite forms and expressions. We may say with confidence that no art in the world has handled so varied an expression in the plastic art, where contradictions and inconsistencies of life are reconciled under the chisel and brush of the artis's inspired genius. Between the serene and majestic stillness of the Trimurti of Maheshwara at Elephanta caves and dynamic bronze statues of Nataraja we have an infinite variety of art expressions. The exhuberent large sculptures and carvings in the Ellora Caves articulate the spirit of the Puranas and the rich vision of aesthetic contemplation of the artists. In the Kailashnath cave the composition of Ravana lifting the mount Kailash, the celestial abode of Lord Shiva, is of rare

grandeur and imagination. Midst the confusions and fears of temporal life, Shiva sits unruffled in a spiritual poise and calm, only pressing his toe to balance the mountain. All the 'Rasas' of life flow in this one single sculptural masterpiece. The descent of the Ganges sculptured on the walls of the Ellora caves and on the Shore temple of Mamlapuram in South India have the same rhythm and symphony that symbolises the timeless flow in the current of life.

Many divergent religious beliefs and thought-currents existed side by side, affording a vast range of expression in the spirit of mutual toleration and good will. The artists sculptured with immense freedom and this rapid movement expressed itself in many-headed and several handed images of gods and goddesses, with exquisite poise and rhythm. The visionary artists gave us a grand concept of "Ardhanarishwara", symbolising the unity of male and female principle in human nature, which our famous psychologist C. J. Jung chose to describe as 'Anima' and 'Animus'. The renowned bronze statue of 'Nataraja' of the 11th century A.D. gives us a dynamic conception symbolising the function of life and death in their eternal dance—thus harmonising the complex contradictions of life in a blissful spiritual blending.

Brahmanical art reached its final culmination in harmonizing the sensuous and spiritual expession in the temple of Khajuraho, Konark and Bhuwaneshwar, where all the facets of life, including the erotic ecstacy, are depicted in provocative boldness but bereft of course of sensual passion under the magic touch of artistic genius. Thus they stand out as the melodious epic-poetry frozen in stone. With these temples the vital current of Indian Art declines.

Dynamism of Indian art slows down in its expression and the plastic art crystalises into ornamentation of artistic formalism. We have their best examples in the majestic temples of Dilwara—a veritable embroidery in marble on Mount Abu and Jain Temples of Ranakpur with its amazing beauty of crystaline carving in white marble. It shines out like a precious diamond set amidst a ring of lonely mountains. In the south, we have the highly ornamented Gopurams of the temples of Sri Ramgam and Meenakshi, rich in depicting the lives of Puranic gods and goddesses. With them the grand tradition of Indian art and sculpture draws to a close.

In northern India the notions and principles of Indian art and architecture underwent a revolutionary change, during the Moghul rule. Hindu and Muslim philosophies came in a clash in the initial stages but later Muslims ceased to be foreigners and became members of the same land bringing about cultural fusion, that resulted in lovely works of architecture and carving. During the reign of Akbar, we have the brilliant architecture in Fatehpur Sikri. This art reached its supreme expression in creating one of the wonders of the world, the "Taj Mahal". It is the finest memorial of matchless beauty. Aurangzeb also attempted a similar mosoleum in Aurangabad but it is a very inferior copy.

In the realm of pictorial art also, a significant change took place. The wall-frescos on the Ajanta-line declined after 8th century A.D. During 11th and 12th century A.D. paintings were executed on *bhojpatra* and paper. But here also the

Hindu-Moghal traditions fused themselves in cultural expression resulting in the famous schools of miniature paintings of delicate expression. Art became more individualistic and miniature portraits were drawn in soft and delicate lines and colours, with an amazing skill as witnessed in Moghul art.

But where Moghul art came in contact with the common people it was transformed into Rajput and Kangra Valley paintings. These paintings correspond to the Bhakti literature of the time, and are full of spiritual content and aesthetic expression, in the exquisite works of rare beauty. They dipict the joys and sorrows, longing and love, finally transcending in spiritual bliss. There was also an independent move by Rajput and Kangra Valley artists, in giving expression to the inner content of musical Ragas, in a pictorial symphony of lyrical compositions. They also gave expression to the emotional import of the songs of Radha and Krishna, the favourite subject of paintings, wherein the artists poured from their love-laden heart the eternal longing of a *bhakta* to unite with the divine in the act of self-surrender. The contemporary writer of those days Abul Fazal observes in Aine-Akbari: "Their pictures surpass our conception of things. Few indeed in the whole world are found equal to them."

But slowly the artists became patronised by the rulers and the rich. They lost their touch with the common folk, and their spiritual ethos, akin to the Ritikalin literature evolved the individualistic cult of "art for art's sake". The artistic genius stumbled around the romance and loves of princes and feudal lords and drew fictitious pictures of super imposed beauty of Ranis, Begams and Sultanas, though very soft and delicate yet immensely loaded with jewelled ornaments, giving expression to pomp, pageantry and artificial life of their patrons. Art being uprooted from the common folk, the traditional culture lost its moorings in the aesthetic unfoldment by the early 19th century and slowly passed into oblivion.

There was a new culture awakening or Renaissance. The creative artists again started their search for form and style for expression. The impact of British rule had already started, laying its imprint on the aesthetic life of our artists who along with water colours also took to oil and canvas.

Raja Ravi Varma gave excellent paintings of puranic legends and ideals in the Western style. Trinidad painted very expressive and lovely pictures in oils, dipicting street scenes, scenes of fisher folk on the coast of western India, and the portraits of children with life-like delicacy. Sri Haldenkar also gave a very realistic portraits dipicting typical Indian moods and traits. This tradition was taken up by a galaxy of Indian artists all over the country.

But all these paintings did not have the dynamism and inner spiritual expression so very dear to the Indian heart. Happily Dr. E. B. Havel established the school of Indian Arts and Indian Society of Oriental Art. He rendered very valuable services, in acquainting the world at large with the charm of Indian paintings. He was greatly assisted by Sri Abanindra Nath Tagore, who blended the various techniques of oriental art and gave us the most sublime expression of delicate spiritual delight, in his water colour paintings. His painting Uma

stands out as a worthy example, refreshing once again the memories of Ajanta. This tradition was carried further by his illustrious disciple Sri Nandlal Bose and it continued in Bengal till the last world war. But thereafter, the whole social and economic structure of the society underwent a revolutionary change, with the result, new expression was sought in art, nearer to the heart, and home of common man. Jamini Roy stands out as a bold figure, who gave expressions to the sentiments of the common folk. Amrita Sher-Gill gave lovely expressions to the feelings of the common people in an exquisite harmony of colour-blending. Dr. Rabindranath Tagore also took up to paintings. His paintings completely snapped the relationship with traditional ones and laid the foundation for the break of formal expression, awaiting the dawning of a new mode of expression.

With the rapid growth of science and technology, we have already embarked upon an industrial civilisation. The spirit of this new age is bound to lay its imprint on the arts and architecture, music and literature of our country and the world. With these changes in the current of life, thoughts and feelings, expression of man has become much more complex. The earlier values are vanishing fast and new are yet to emerge on the horizon. The artist is now no longer governed by intuition and feeling alone, but by intellect and scientific knowledge as well; and this influences his artistic sensibilities. Hence the emergence of various styles of surrealism, expressionism, cubism and abstract paintings have followed, one after another, giving new modes of expression in the West and our artists are also enthusiastically adopting these new styles in their creative compositions.

The advent of nuclear age has faced our culture and civilisation with a predicament in history, where the slightest imbalance on the part of our statesmen may expose us all to total annihilation. 'Upon their wisdom or stupidity largely depend the fate of mankind—lasting peace or suicidal war'—remarked Sorokin. This sense of insecurity, fear, and despair creates a great tension on the minds and hearts of the artists who feel the climate of their age more intensely. Hence the sense of horror and frustrtion, distortion and death depicted in modern art, only give us a grim warning of the fate of things to come, if we employ the nuclear energy for destructive purposes. The challenge posed by nuclear annihilation calls in for the spirit of art to bind mankind in the intimate bonds of human fraternity. Then and then alone the dust and smoke of shattering values be cleared from the horizon of morden art. We can hope with confidence for the new mode of aesthetic expression, dear to the heart and soul of our nation, in the centuries to follow. Such a change will be rich in our cultural values, and full of spiritual message for the whole of humanity.

☆ ☆ ☆ સૌરાષ્ટ્રનાં મંદિર-સ્થાપત્યો

શ્રી પ્રભાશંકરભાઈ ઓ. સોમપુરા, સ્થપતિ, શિલ્પ-વિશારદ

ભારતની પશ્ચિમે આવેલ સૌરાષ્ટ્ર દ્વીપકલ્પ શ્રી સોમનાથ અને શ્રીકૃષ્ણના વાસથી પવિત્ર થયેલો પ્રસિદ્ધ પ્રદેશ છે.

જૂનાગઢમાં ઈ. સ. પૂર્વે ૨૫૦ના અરસાનો મહાન અશોકનો પ્રજાવાત્સલ્યનો શિલાલેખ અને સુદર્શન તળાવનો ઉલ્લખ છે. ઈ. સ. ૧૫૦ના ઉના પાસે શાણાના પહાડોમાં ૬૨ નાનીમોટી ગુફાઓ, જૂનાગઢની ગુફાઓ, ઢાંકની અને તળાજાની ત્રીસેક નાનીમોટી ગુફાઓ છે. વિશેષભાગે બૌદ્ધોની ઈ. સ.પૂ. ૧૫થી ૭મી સદી સુધીમાં કોરાયેલી છે. જૂનાગઢમાં બૌદ્ધધર્મના ચિહ્નરૂપ ભગ્ન સ્તૂપ, વિહાર અને ચૈત્ય છે. ગુફા મંદિરોને પાષાણ સ્થાપત્યની પ્રાથમિક અવસ્થાનાં મંદિરસ્થાપત્યોની પૂર્વભૂમિકા રૂપે ગણી શકાય.

ઈ. સ.ના પ્રારંભથી કે તે પછી ત્રીજી ચોથી સદી સુધીના કાળનાં મંદિરસ્થાપત્યો સૌરાષ્ટ્રમાં મળે છે. ગોપ, કદવાર, લીલેશ્વર, વીસાવાડા, કિન્દરખેડા અને કળસારના છ ભગ્ન મંદિર અવશેષો સૌરાષ્ટ્રની પુરાતન સમૃદ્ધિના પુરાવારૂપે ઊભા છે. તેના પ્રત્યેક શિખરના ઘાટ પૃથક્ પૃથક્ છે. પ્રવર્તમાન નાગરાદિ શૈલી તે તદ્દન ભિન્ન છે. આ સ્થાપત્યો ભારતના અન્ય પ્રદેશોના પ્રાચીન અભ્યાસ યોગ્ય ગણાય તેવાં છે. સૂત્રાપાડાનું મંદિરનું શિખર આઠમી નવમી સદીના દક્ષિણના ઐહોલના મંદિરની પ્રતિકૃતિ છે. ચુનીબાવાનું શિવમંદિર તે પછીના કાળની કક્ષામાં મૂકી શકાય તેટલું પ્રાચીન છે.

પ્રભાસપાટણનું સોમનાથનું બારમી સદીનું ભવ્ય કળાપૂર્ણ મંદિરનું અસ્તિત્ત્વ તો હાલમાં નથી. પરંતુ તેના સ્થાને પુનરોદ્ધારિત થયેલ મંદિર પરથી તે પુરાણા મંદિરની ઝાંખી થાય. પ્રભાસપાટણથી ત્રિવેણી જતાં રુદ્રેશ્વરનો સંભ્રમપ્રાસાદ ભગ્નાવસ્થામાં દશમી સદીનો હોવાનું તેની કલાશૈલી કહે છે. આગળ જતાં ત્રિવેણી-કિનારે અને હિરણ્યકિનારે એમ બે સૂર્યમંદિરો બારમી સદીના સંભ્રમ સાંધાર પ્રાસાદો જીર્ણાવસ્થામાં સ્થિત છે. વેરાવળ અને પ્રભાસ વચ્ચે સમુદ્રકિનારે શશીભૂષણ મહાદેવનું સંભ્રમ પ્રાસાદ અગિયારમી સદીનું છે.

શ્રીકૃષ્ણના બાણના ભાલકા અને દેહોત્સર્ગના પવિત્ર સ્થાને વર્તમાનમાં ભવ્ય મૂર્તિઓ સ્થાપન કરેલી છે. પ્રભાસપાટણમાં અને માંગરોળમાં હિંદુ મંદિરોમાંથી મસ્જિદો થયેલ છે તેવી પ્રભાસમાં એક અને માંગ-રોળમાં ચાર મસ્જિદો વિશાળ છે. ત્યાં સં. ૧૨૦૨નો સહજિગ મહાદેવનો શિલાલેખ અને બીજા લેખો છે. મિયાણી પોરબંદર ઉત્તરપશ્ચિમે સમુદ્રકિનારે પુરાણું ગામ છે. ટેકરી પર રાજા વિક્રમની કુળદેવી હર્ષદ માતાનું કલામય સુંદર મંદિર છે. મહાપીઠ ને દેવસ્વરૂપવાળા મંડોવર પર ભગ્ન શિખર છે. કક્ષાસનવાળો મંડપ છે. ગામ બહાર પૂર્વે નાનાં ચાર મંદિરો જુદી જુદી આકૃતિનાં શિખરોવાળાં છે. બીજા એક સુંદર નીલકંઠ મહાદેવનું સુંદર મંદિર મહાપીઠ અને દેવસ્વરૂપવાળા મંડોવર પર શિખર છે. કક્ષાસનવાળો મંડપ છે તે પર ફાસના છે. ત્યાં એક નાનું શિવમંદિર શિખરવાળું દસમી સદીના ઉત્તરાર્ધનું છે. નવમી સદીનાં બે મંદિરો ગણપતિ ને મહાદેવનાં એકાંડી શિખરવાળાં છે.

શ્રીનગર, પોરબંદરની જૂની રાજધાનીમાં જૂનાં સૂર્યમંદિર છે. તેમાં હાલ શિવ બિરાજે છે. ચુનીબાવાનું શિવમંદિર થાનથી ચાર માઈલ દક્ષિણે આવેલ છે. છજાવિહીન મંડોવરના થરવાળા નાગર શૈલીથી ભિન્ન પ્રકારના રુદ્રેશ્વર જેવા છે. જંઘામાં દેવસ્વરૂપો છે. તે પર ફરી યુગલ રૂપોનો થર છે. હસ્તાંગુલ એકાંડી શિખરભગ્ન છે. કક્ષાસનવાળા મંડપ પર ફાસના છે. મંડોવરના પ્રતિભદ્રમાં ઊભા મોટાં વ્યાલનાં સ્વરૂપો છે. ગુજરાત–સૌરાષ્ટ્રમાં આવાં મોટાં વ્યાલનાં સ્વરૂપો ક્યાંય નથી. ખજૂરાહો, ભુવનેશ્વર, કોણાર્ક અને પુરીનાં મંદિરોમાં સુંદર વ્યાલસ્વરૂપો જોવા મળે છે.

ત્રિનિત્રેશ્વર : થાન પાસે દસમી સદીનું છજાવિહીન મંડોવર પર શિખર છે. આગળ ગૂઢ મંડપ છે. દેવસ્વરૂપો ઓછાં છે. મંડપ વચ્ચે ચાર સ્થંભો છે દસમી સદીનાં કે તે પહેલાંનાં મંદિરોમાં મંડપ વચ્ચે ચાર સ્થંભો મૂકી નવ ખંડ પાડતા. દસમી સદી પછી આ પ્રથા બંધ થઈ, ત્યારે મંડપને અષ્ટાથી ગોળ વિતાન કરવાની પ્રથા શરૂ થઈ. આ મંદિરનો પાયામાંથી પુનરોદ્ધાર સ્થપતિ ઓઘડભાઈ ભવાનજીએ સં. ૧૯૫૬માં જૂનાની પ્રતિકૃતિરૂપ કર્યો.

નજીકના કંદોલા ગામે હસ્તાંગુલ સૂર્યમંદિરમાં સુંદર દેવસ્વરૂપવાળો મંડોવર છે. નાગદેવનું પ્રાચીન-પ્રસિદ્ધ મંદિર થાન પાસે છે. ત્યાં જૈન મંદિર અગિયારમી સદીનું છે. તેમાં ફક્ત એક ગર્ભગૃહ છે. તેના ઘાટવાળા મંડોવર પર ફાસના છે.

સેજકપુર : નવલખા મંદિર બારમી સદીનું છે. તેમાં મહાપીઠ પર દેવસ્વરૂપવાળો મંડોવર અને તે પર શિખર અને મંડપ કક્ષાસનવાળો છે. ત્યાં એક નાનું શિવાલય અને એક સુંદર જૈન મંદિર પણ પ્રેક્ષણીય છે.

વઢવાણ : રાણકદેવીના નામે ઓળખાતું છજાવિહીન એકાંડી શિખરવાળું મંદિર નવમી સદીનું છે. ગામમાં જૈનમંદિર છે તે તેરમી-ચૌદમી સદીનું છે. તેને ફરતી દેવકુલિકાઓ છે.

આનંદપુર : થાનથી દક્ષિણે ૨૪ માઈલ દર આવેલ અનંતેશ્વરનું મંદિર સુંદર અને દર્શનીય છે. તે ઘુમલીની પ્રતિકૃતિ ગણી શકાય. શિખર છે. મંડપ તૂટેલો હોવાથી આધુનિક નવો કરેલ છે. અહીં તથા ચૌબારીના વિષ્ણુમંદિરમાં કુંભાના થરમાં ફરતા દેવમનુષ્યરૂપો ઊભાં કોતરેલાં છે. સોમનાથમાં આ જ પ્રમાણે હતું.

પરબડી : થાન આનંદપુરથી ઉત્તર-પૂર્વે બે માઈલ પર આવેલ છે. ત્યાં પંચાયતન દેવોના મંદિરની સુંદર રચના છે. ઈશાન અગ્નિકોણની દેવકુલિકાઓ ધરાશાયી થયેલ છે. બાકી ત્રણ મંદિરો સુંદર છે. મહાપીઠ અને દેવસ્વરૂપવાળા મંડોવર પર શિખર છે.

ચૌબારી : થાન પાસે આનંદપુરથી ઈશાને આવેલ છે. બે જીર્ણ કુંડો છે. એક નાના બેટમાં શેષશાયી ભગવાનનું નાના શિખરવાળું મંદિર પાણીમાં ઊભેલું છે. મંડપ વગર મહાપીઠ ને રૂપવાળો મંડોવર છે. કુંભાના થરમાં મનુષ્યોનાં રૂપ કોરેલાં છે. બીજાં પણ ભગ્નમંદિરો અહીં છે.

બગવદર : પોરબંદરથી ૧૨ માઈલ દૂર સોમાદિત્યનું ખંડિત સૂર્યમંદિર સં. ૧૧૪૬નું સોમરાજે બંધાવેલ છે. તે મિયાણીના નીલકંઠ મહાદેવની પ્રતિકૃતિરૂપ પણ સુંદર મંદિર છે.

વાછોડા : બગવદરથી પૂર્વે અર્ધા માઈલ પર આવેલ બે નાનકડાં મંદિર છે. ત્યાં સને ૧૩૦૧ના પાળિયાઓ પણ ઘણા છે.

કંટેલા : પોરબંદરથી ૮ માઈલ પર આવેલ છે. અહીં રેવતીકુંડ ને લક્ષ્મીનારાયણનું બારમી સદીનું નાનું મંદિર છે. તેમાં હાલ શિવલિંગ બિરાજે છે.

દ્વારિકા : ભારતનાં ચારે બાજુનાં હિંદુ તીર્થો માટેનું પશ્ચિમનું દ્વારિકાતીર્થ સમુદ્રકિનારે આવેલ છે. દ્વારિકાનું મંદિર સંભ્રમ સાંધાર પ્રાસાદ છે. ખુલ્લો મંડપ ચાર માળનો છે. સ્તંભો સાદા છે. કામદ પીઠ નીચું છે. મંડોવરના ઘાટમાં દેવસ્વરૂપ ઓછાં છે. શિખરની અંદર સાત માળ છે. ચોકથી શિખર સવાસો ફીટ ઊંચું છે. મંડપ પર સંવરણા છે. લોકો જગતમંદિરના નામે ઓળખાવે છે. પરંતુ શિખરના અંડકની સંખ્યા અને તળવિભાગની રચના જોતાં શિલ્પશાસ્ત્રોમાં તેને ત્રૈલોક્ય સુંદર નામ આપેલું છે. પુરાતત્ત્વજ્ઞોના મતે બારમી સદી પછીના કાળનું મંદિર છે. મંદિર ફરતો પહેલાં વિશાળ ચોક હશે. પરંતુ અન્ય મંદિર ચારે બાજુ થતાં મંદિરની ભવ્યતા નષ્ટ થઈ છે. સં. ૧૭૮૬ના જીર્ણોદ્ધારમાં પાલીતાણા અને વીસનગરના સોમપુરા શિલ્પીઓ હતા. તેનાં નામો ઉપર કોતરેલાં છે. રુક્ષ્મણીનું મંદિર એકાદ માઈલ દૂર છે. બારમી સદીના મહા-પીઠને રૂપવાળા મંડોવર પર ભગ્નશિખર છે. અહીંના મંડોવરનું મૂર્તિકામ સુંદર જોવાલાયક છે. અહીંથી આગળ

વસઈ ગામે ખંડિત પુરાણાં મંદિરો છે, તેમાં એક જૈનમંદિર જોવાલાયક છે. અહીં ગુફા, શિવાલય, દેવીમંદિર અને બેટશંખોદ્ધારમાં પુષ્ટિમાર્ગીય ઘરમંદિરો છે. પ્રાસાદશૈલીનું એકે મંદિર આ બેટમાં નથી.

ગિરિપર્વતો : સૌરાષ્ટ્રમાં બે પવિત્ર પર્વતો આવેલ છે.

(૧) **ગિરનાર :** રેવતાચળ પણ કહે છે. તે પર હિંદુ અને જૈનમંદિરો અત્યંત કળામય છે. આ પર્વત ૩,૩૦૦ (તેત્રીસો) ફીટ ઊંચો છે. નેમીનાથજીએ અહીં તપ કરેલું તેથી જૈનો આ પર્વતને જૈનતીર્થ માને છે. સંપ્રતિ નામે ઓળખાતું જૈનમંદિર વસ્તુપાળનું સં. ૧૩૩૦નું ભવ્ય છે. મંડપની ત્રણ બાજુ મંદિરો આવેલ છે. નેમીનાથની ટૂંકની આસપાસ સિત્તેર (૭૦) દેવકુલિકાઓ છે. ત્યાં વિ. સં. ૧૨૭૮માં જીર્ણોદ્ધાર થયાનો લેખ છે. ગિરનારની એક ટેકરી પર તેરમી સદીનું એક અંબાજીનું મંદિર છે. શહેરથી તળેટીએ જતાં નદીના સામે કાંઠે દામોદરરાયજીનું સંભ્રમ સાંધાર પ્રાસાદ બારમી સદીનું છે.

(૨) **શત્રુંજય :** પાલીતાણા પાસે આવેલ આ જૈનોનો પવિત્ર ગિરિ છે. ભાગવતમાં નાભી રાજા થયાનું કહે છે. તેમના પુત્ર ઋષભદેવે અહીં તપશ્ચર્યા કરી હતી : એને જૈનો પ્રથમ તીર્થંકર માને છે. અહીં જૈનોનાં હજારો મંદિરોનો સમૂહ છે. અન્ય ધર્મનાં કોઈ નોંધપાત્ર મંદિરો નથી. એક નાનું સોમનાથનું શિવાલય છે. મૂળ મંદિર અને તેના આગલા થઈ ગયેલ ત્રણ ઉદ્ધારોનાં કોઈ ચિહ્ન, અવશેષો, જોવામાં આવતાં નથી. બારમી સદીમાં કાષ્ટમિશ્રિત મંદિર હોવાનો ઉલ્લેખ જૂના પ્રબંધોમાંથી મળે છે. વિ. સં. ૧૨૪૩માં ઉદયન મંત્રીના પુત્ર મંત્રી બાહડે પાષાણનિર્મિત ભવ્ય કળામય સમગ્ર પ્રાસાદ બાંધેલ. કામદપીઠ પર મંડોવરમાં દેવસ્વરૂપો છે. ઉપર શિખર છે. વિશાળ ગૂઢમંડપ પર સંવારણા છે. વિમલવશી ભૂલાવણી નામે ઓળખાતું સુંદર કલાપૂર્ણ મંદિર બે મંડપો ને બે માળવાળું બેઠા ઘાટનું પ્રેક્ષણીય છે. આખા શેત્રુંજય પર સુંદરમાં સુંદર અને કલામય મંદિર વિમલવશી છે. જો તે વિમલશાહે બંધાવ્યું હોય તો વિ. સં. ૧૦૨૫ના અરસાનું હોવું જોઈએ. કુમારપાળનું મંદિર છે. સિવાય વસ્તુપાળ અને તેજપાળ અને બીજાઓએ વિ. સં. ૧૩૭૧થી ૧૬૮૬ સુધીમાં બંધાવેલ મંદિરો પણ છે.

ટૂંક : જેની વચ્ચે મંદિર હોય અને આસપાસ ફરતા ચોક પછી દેવકુલિકાઓની પંક્તિ હોય તેને જૈનો 'ટૂંક' કહે છે. ઓગણીસમી સદીને અંતે નવ ટૂંકો બંધાયેલી. સં. ૧૭૯૧માં છીપવશી, સં. ૧૮૪૨માં પ્રેમવશી અને હેમાભાઈની ટૂંક સં. ૧૮૮૬માં બંધાયેલી. તે પછી પહાડ પર વિશાળ જગ્યા રહી ન હતી. સં. ૧૮૮૮માં મુંબઈના ધનાઢ્ય શેઠ મોતીશાહને મોટાં ૧૬ મંદિરો સાથેની ટૂંક બંધાવવાની ઇચ્છા હતી. જગ્યા ન હતી. તે કાળના કુશળ સ્થપતિ રામજીભાને નિમંત્રી પોતાની ઇચ્છા મોતીશાહે જણાવી. આ કુશળ સ્થપતિએ કહ્યું, યુક્તિ કરી વિશાળ ટૂંક બંધાય તેવી યોજના કરી આપું. પણ ખર્ચાળ છે. મોતીશાહે ખુશી થઈ યોજના પ્રમાણે કામ કરવા સત્વર કહ્યું. બે ટેકરી વચ્ચેનો ગાળો પૂરી વિશાળ ભૂમિતળ ઉપજાવ્યું. ચાર વર્ષમાં ૧૮૯૩-માં મોટાં સોળ મંદિરો સાથે ટૂંકની પ્રતિષ્ઠા કરી. સ્થપતિ રામજીભાની યાદમાં કિલ્લાના દરવાજાનું નામ રામ-પોળ પાડેલું. તેમણે તે જ વખતે બાલાભાઈ નંદીશ્વર દ્વીપ અને સાકરશાની ટૂંકો પણ બાંધી આપી. સ્થપતિ રામજીભાની ૮૦ વર્ષની વૃદ્ધાવસ્થામાં તેમણે સેંકડો વિશાળ મંદિરો બાંધેલાં. વળી તેમણે સ્થાપત્યની કેટલીક પ્રણાલી અને શૈલી નવીન દાખલ કરી હતી.

પર્વતની ઉત્તર ટેકરી ચોમુખની ટૂંક પર જૂનામાં જૂનું શાંતિનાથજી મંદિર તેરમી સદીનું જણાય છે. તે પછી મુખ્ય ચોમુખનું ઉન્નત મંદિર દસ ફૂટની મૂર્તિવાળું બંધાયું. ચોમુખની ટૂંકનાં નવ મંદિરો સં. ૧૬૭૫થી ૧૭૮૦ સુધીમાં બંધાયાં. તે ટૂંકને ખરતરવશી કહે છે. તેના આગળના સમૂહનાં બાર મંદિરો વિ. સં. ૧૮૯૧થી ૧૯૦૩ સુધીમાં બંધાયેલાં. ચોમુખ પાછળ પાંડવોનું કળામય મંદિર સં. ૧૭૨૧માં બંધાયું. ચોમુખના પહાડની દક્ષિણ ભેખડમાંથી એક ભવ્ય ૧૮ ફૂટ બેઠી અદબદજીની પ્રતિમા સં. ૧૬૮૩માં કોતરાયેલ છે. તે પર મોટો ઘુમ્મટ છે.

☆ ☆ ☆ સોમનાથ અને તેનું શિલ્પાંકન

લેખક : **શ્રી પુષ્પકાંત ધોળકીઆ,** એમ. એ., ક્યૂરેટર : પ્રભાસ પાટણ મ્યૂઝિયમ

આજે આપણે જેને 'સૌરાષ્ટ્ર' તરીકે ઓળખીએ છીએ તે પ્રદેશ પ્રથમ 'આનર્ત' તથા 'સુરાષ્ટ્ર'ના નામે ઓળખાતો હતો. આ સુરાષ્ટ્રના નવ ભાગ માંહેનો એક સાગર સમીપનો ભાગ તે 'પ્રભાસ.' પ્રભાસ પ્રાચીન નગરી છે. મહાભારતમાં આ નગરનો ઉલ્લેખ મળે છે.[૧]

આ દેશના આર્યેતર જાતિના રાજાઓએ જુદાં જુદાં નગરો વસાવેલાં, આ નગરો પૈકી એક મોહન-જો-ડેરોના અવશેષો જાણીતા છે. તેની ઉત્તરમાં વર્તમાન બલૂચિસ્તાન સુધી અને દક્ષિણમાં કોંકણ સુધી નગરો હતાં. જ્યારે પશ્ચિમ હારમાળાનું અંતિમ નગર તે પ્રભાસ પત્તન હતું. તે નગર ટીંબા પાસે કરેલા ઉત્ખનન દ્વારા સિદ્ધ થયેલ છે. અહીંના પાત્રખંડો ખાસ વિશિષ્ટતા ધરાવે છે.

પ્રભાસ ધાર્મિક તીર્થ છે. પ્રભાસ સૌર, વૈષ્ણવ, શૈવ તથા જૈન ધર્મનું મહત્ત્વનું કેન્દ્ર હતું : આજે પણ છે. ભગવાન શ્રીકૃષ્ણે પણ પોતાની અકળ લીલા આ ક્ષેત્રમાં સમાપ્ત કરેલ. એ જ આ ધરતીની પાવકતા સૂચવે છે. આ ધરતી પર અનેક સિદ્ધપુરુષો વાસ કરતા હતા. અનેક શ્રદ્ધાળુ યાત્રાર્થે આવતાં. તે તેના ભવ્ય ઇતિહાસનાં સૂચક છે. મૈત્રકોના દાનશાસનોમાં એનો કોઈ ઉલ્લેખ આવતો નથી, પરંતુ મૈત્રક-કાલીન વલ્લભીના ભંગ માટે જવાબદાર ગણાતા કાકૂની સિદ્ધિપ્રાપ્તિને લગતી પ્રણાલી – કથાઓમાં સોમેશ્વર[૨] ને શિવપત્તન[૩]નો ઉલ્લેખ આવે છે. તીર્થ તરીકે પ્રભાસનો ઉલ્લેખ તો છેક શત્રપ રાજા નહપાનના સમયના લેખોમાં આવે છે, પરંતુ એ તીર્થ એ સમયે શૈવતીર્થ હોવાની પ્રતીતિ થતી નથી.[૪]

આ પ્રાચીન તીર્થ પ્રભાસમાં સોમનાથનું મંદિર આવેલું છે. 'सौराष्ट्रे सोमनाथश्च' દ્વારા શિવપુરાણ પ્રથમ તેનો ઉલ્લેખ કરે છે. તેની કથા પર દૃષ્ટિ કરતાં પૌરાણિક ઉલ્લેખ સ્કંદપુરાણ પ્રભાસખંડ અધ્યાય ૭માં મળે છે, આ અધ્યાયમાં સોમનાથની ઉત્પત્તિની કથા આપેલી છે. દક્ષ પ્રજાપતિની ૨૭ પુત્રીઓ ચન્દ્રને આપેલી, તેમાં ચંદ્ર માત્ર રોહિણી ઉપર જ અતિ સ્નેહ રાખતો. પુત્રીઓએ પિતાને રાવ ખાધી. પરિણામે દક્ષ પ્રજાપતિએ ચંદ્રને ક્ષય રોગનો શાપ આપ્યો. ચંદ્રે એ શાપ મુક્તિ માટે વિનતિ કરી ત્યારે એ શાપ નિવારવા માટે પ્રભાસ ક્ષેત્રમાં આવવાનું કહ્યું. ચંદ્રને શિવ પ્રસન્ન થયા. ચંદ્ર-સોમના ઈશ્વર તે 'સોમેશ્વર' કે 'સોમનાથ' – જ્યોતિર્લિંગ તરીકે પ્રખ્યાત થયા.

સોમનાથ શબ્દની વ્યુત્પત્તિ માટે એક બીજો પણ મત છે. 'સોમ' શબ્દ પુલ્લિંગ છે અને ૩જા ગણના સંસ્કૃત ધાતુ 'સુ' ઉપરથી થયો છે. 'સુ' શબ્દનો અર્થ 'દબાવવું' 'કાઢવું' એવો થાય છે. વિશેષ કરીને યજ્ઞ માટે 'સોમ' નામની વનસ્પતિમાંથી રસ કાઢવો, તેવો થાય છે. એમ ઋગ્વેદ, અથર્વવેદ, કાત્યાયન શ્રૌતસૂત્ર, શતપથ બ્રાહ્મણ, ઉપનિષદો, મહાભારત આદિથી સમજાય છે. એ ઉપરથી 'સોમ' શબ્દનો અર્થ દબાઈને જે કાઢવામાં આવેલું તે, એટલે 'રસ' અને વિશેષ રીતે 'સોમ–વનસ્પતિનો રસ' એવો અર્થ થયો. વળી સોમ વનસ્પતિને જ 'સોમ' શબ્દ લગાડવામાં આવ્યો છે. વનસ્પતિશાસ્ત્રમાં અંગ્રેજીમાં જેને Sar costema viminacis અથવા Ascepias acidrની વનસ્પતિ કહે છે, તે ઊભા છોડને જ 'સોમ' કહેવામાં આવતો હતો, એમ સમજાય છે. આ છોડના અંશુઓને પુરોહિત બ્રાહ્મણો અરિથી એટલે પથ્થરથી દબાવતા હતા, પછી તેના ઉપર પાણી છાંટતા હતા, અને પછી તેને એક ગળણી કે જેને 'પવિત્ર' કહેતા હતા તેમાંથી ગાળી શુદ્ધ કરતા હતા. એ રીતે જેને 'કલશ' અથવા તેનાથી મોટું વાસણ જેને 'દ્રોણ' કહેતા તેમાં ગળાઈને રસ ટપકતો. પછી તેને ઘી લોટ આદિ સાથે મેળવતા, પછી તેને આથો દેતા એટલે કે તેનામાં ખટાશ આવવા દેતા અને

પછી તે દેવોને આહુતિ તરીકે અર્પણ કરતા હતા. આ પ્રમાણે ઈરાનિયન અવેસ્તાની કેટલીક ધર્મક્રિયાને આ ક્રિયા મળતી આવતી હતી. બ્રાહ્મણો આ સોમરસને પીતા અને બ્રાહ્મણો તેમ ઈરાનિયન અવેસ્તાઓ પણ આ રસથી જે મદ (નિશો) તેને બહુ વખાણતા. આ સોમ વનસ્પતિની શોધ કેટલાક પર્વતો ઉપરથી ચંદ્રમાના પ્રકાશમાં કરતા એમ ઋગ્વેદના ૧૦માં મંડળના સૂક્ત ૩૪ના ૧લા મંત્રમાં જણાવેલું છે. તેમાં 'મુજવત્' પર્વતનું નામ બતાવેલું છે. આ 'મુજવત્' પર્વતનો ઉલ્લેખ વાજસનેયી સંહિતામાં પણ થયેલો છે અમુક લોકોનું નામ પણ 'મુજવત્ લોકો' એમ હતું. એવું અથર્વવેદ તથા શતપથ બ્રાહ્મણમાંથી જણાય છે. કેટલીક વખત આ વનસ્પતિને માટે એવું વર્ણન કરવામાં આવ્યું છે કે, તેને આકાશમાંથી એક શ્યેન એટલે બાજપક્ષી લઈ આવ્યું હતું. અને ગાંધર્વોએ તેનું રક્ષણ કર્યું હતું. વૈદિક સમયના એક અતિ મહત્ત્વના દૈવતવાળા દેવ તરીકે તે વનસ્પતિને માન આપવામાં આવતું હતું. તેમની સ્તુતિમાં ઋગ્વેદના નવમા મંડળમાં ૧૧૪ સૂકતો અને બીજા પુસ્તકોમાં છ સૂકતો છે અને આખાય શતપથ બ્રાહ્મણમાં તેમની જ સ્તુતિ છે. આ પછી વેદોત્તર કાળના સાહિત્યમાં તેમ જ ઋગ્વેદના સૌથી છેવટનાં કેટલાક થોડાં સૂકતોમાં પણ (જોકે આખા નવમા મંડળમાં નહીં) અને વળી કેટલેક ઠેકાણે અથર્વવેદમાં અને બ્રાહ્મણોમાં, સોમને ચંદ્રમા સાથે જ તાદાત્મ્ય આપવામાં આવ્યું છે. દેવોના પીવાના બીજા રસ 'અમૃત'ના ભંડાર તરીકે ચંદ્રમા ગણાતા હોવાથી અથવા વનસ્પતિઓના અધિપતિ તરીકે ચંદ્રમા ગણાતા હોવાથી, આ પ્રમાણે ચંદ્ર અને સોમનું તાદાત્મ્ય ગણવામાં આવી ચંદ્રનું બીજું નામ સોમ પાડવામાં આવ્યું. આ પ્રમાણે સોમ અને ચંદ્રનો સંબંધ થઈ, સોમ એટલે જ ચંદ્રમા અને ચંદ્રમા એટલે જ સોમ, એમ થયું. અને સોમ અને ચંદ્રમા એ પર્યાય શબ્દો થયા. આ પ્રમાણે ચંદ્રમાના જે બીજાં નામો 'ઇન્દુ' અને 'ઔષધીપતિ' છે તે ઉપરથી પણ જણાય છે.

'સોમ' શબ્દની સાથે બીજા શબ્દોનો સમાસ થઈને અનેક શબ્દો થાય છે. અને તે પ્રમાણે શબ્દોના અર્થ થાય છે. તે પ્રમાણે 'સોમનાથ' પણ શબ્દ થયો છે. 'નાથ' શબ્દ 'નાથ' ધાતુ ઉપરથી થયો છે. 'નાથ' ધાતુના જુદા જુદા અર્થ થાય છે. જેવા કે નાથ=મદદ માગવી, પ્રાર્થના અથવા વિનંતીપૂર્વક પાસે જવું=પૂછવું, વિનંતી કરવી, વસ્તુ માગવી, પરંતુ પ્રસ્તુત લેખ સંબંધમાં 'નાથ' એટલે સત્તા હોવી, વિનંતી સ્વીકારવી એ અર્થમાં તે છે. 'નાથ' ઉપરથી 'નાથ' થતાં તેનો અર્થ 'શરણ' 'સહાય' 'રક્ષક' 'સ્વામી' 'અધિપતિ' એવો થાય છે. વિશેષ કરીને આ શબ્દ દેવો અને માણસોના નામ સાથે વપરાય છે. જેમ કે ગોવિંદનાથ, જગન્નાથ ઇત્યાદિ. 'નાથકામ'=સહાય ઇચ્છનાર, નાથત્વ=રક્ષણ, નાથવત=રક્ષણવાળી, આશ્રિત, નાથવન્તી=પતિવાળી (સ્ત્રી) નાથવિદ=રક્ષણ હોવું અથવા આપવું. નાથમાન=મદદ માગવી, યાચક, નાથિત=જેને સહાય જોઈએ છે તે, દુ:ખી, યાચક, યાતના, માગણી, વિનંતી ઇત્યાદિ, નાથી–જેને રક્ષક છે તે. આ પ્રમાણે સોમનાથ એ બે શબ્દો સમાસ થઈને સોમનાથ શબ્દ થયો છે.

આ પ્રમાણે 'સોમ' એટલે સોમ નામની વનસ્પતિ તે વૈદિક સમયમાં અનેક કર્મકાંડોમાં અનેક રીતે પવિત્ર કરીને વપરાતી, તેને અમૃત સમાન ગણવામાં આવતી, તેથી અમૃતના ભંડાર ચંદ્રની સાથે સોમનું તાદાત્મ્ય ગણાયું અને સોમ એટલે ચંદ્ર, શાંતિ કિરણ આપનાર, શાંતિ કરનાર, મનુષ્યને સુખ આપનાર અને તેથી મનુષ્યનું કલ્યાણ કરનાર દૈવત એમ ગણાવા લાગ્યું અને આથી જ પ્રભાસ પાટણમાંના જ્યોતિર્લિંગને મનુષ્યનું કલ્યાણ કરનાર, તેને શાંતિ આપનાર, તેનું શાશ્વત પરમ શ્રેય કરનાર, એવા સોમદેવથી પૂજીત 'સોમનાથ'નું નામ આપવામાં આવ્યું.[૫]

૧૯૪૭માં સ્વ. વલ્લભભાઈ પટેલ 'પ્રભાસ પાટણની મુલાકાતે પધારેલા ત્યારે તેઓશ્રીએ સોમનાથના ભગ્નમંદિરનાં દર્શન કર્યાં, અને હિંદુ સંસ્કૃતિ અને રાષ્ટ્રના ઐક્યના પ્રતીકને પુન: ઘંટારવથી ગાજતું કરવાના સંકલ્પ કર્યો. નૂતન મંદિરની રચનાને સાકાર કરવા આ ભગ્નાવશેષ દેવાલયને પાડી નાખવાનું નક્કી થયું.

તે ભગ્નાવશેષોને પાડી તે સ્થાન પર ભારત સરકારના પુરાતત્ત્વ ખાતા દ્વારા શ્રી થાપરની આગેવાની હેઠળ સંશોધન કાર્ય હાથ ધરવામાં આવ્યું.[૬] આ કાર્ય બે માસ સુધી ચાલેલું. આ સંશોધનનો હેતુ સોમનાથના ઇતિહાસની ખૂટતી કડીઓ મેળવીને પ્રમાણો દ્વારા સિદ્ધ કરવી તે હતો.

ડૉ. નઝીમના મત પ્રમાણે સોમનાથ મંદિર ભીડિયા પાસે હતું.[૭] પરંતુ ગર્ભગૃહના ખોદકામ દરમિયાન બ્રહ્મશિલા જે સ્થળેથી મળી તે ત્રણે થરમાં એક જ જગ્યાએથી મળી છે. તે પરથી કહી શકાય કે હિંદુ માન્યતા પ્રમાણે એક જ સ્થાન પર લિંગનું સ્થાપન થયેલ, અને આજે પણ એ જ સ્થાન પર નવું લિંગ સ્થાપ્યું છે. આ મંદિરના બાહ્ય દેખાવના સંબંધમાં બે મત શક્ય છે પરંતુ ગર્ભગૃહના લિંગના સ્થાનમાં બે મત ન સંભવી શકે. આ ઉપરાંત ત્રણ જળમાર્ગો એક જ ઊંચાઈ પરથી મળી આવેલ છે. તેથી એક પાયા ઉપર બીજા એ રીતે મંદિરની રચના થયેલ તેમ કહી શકાય છે. તેથી ડૉ. નઝીમનું મંતવ્ય ટકતું નથી અને સોમનાથ મંદિર એક જ સ્થાન પર અસ્તિત્વ ધરાવતું હતું તે આ દ્વારા સિદ્ધ થાય છે.

હવે મંદિરના જુદા જુદા તબક્કા વિષે જોઈએ તો આ ઉત્ખનન દ્વારા નીચલા થરમાં R. P. W. પૉટરી તથા બીજા અવશેષો પ્રાપ્ત થયા તે પરથી શ્રી મુનશીએ અનુમાન કર્યું છે કે ઈશુની પ્રથમ શતાબ્દીમાં પ્રથમ મંદિર બંધાયું હશે. આ મંદિરની રચના તથા નિર્માણકર્તા વિશે માહિતી પ્રાપ્ત નથી.

બ્રાહ્મીલિપિના અભિલેખના આધારે તથા જલાધારીના નીકના ભારે ઘસારા પરથી ત્રણસો વર્ષ જેટલું જૂનું જણાતું હોઈ તે દ્વિતીય મંદિર મૈત્રકકાળના અંતિમ ભાગ દરમિયાન બંધાયું હશે તેમ શ્રી થાપરે પ્રતિપાદિત કર્યું છે.[૮]

શૈલી અને પેલીઓગ્રાફીના આધારે શ્રી હરિશંકર પ્ર. શાસ્ત્રી અને શ્રી મધુસૂદન ઢાંકીના જણાવ્યા પ્રમાણે મૂળરાજ દેવ સોલંકીએ (ઈ. સ. ૯૪૨ થી ૯૯૭) મંદિરનો જીર્ણોદ્ધાર કરાવ્યો.[૯] એટલે દશમી શતાબ્દીમાં આ મંદિર અસ્તિત્વ ધરાવતું હશે.

આ મંદિરનું આયોજન સોલંકીકાલીન બીજાં મંદિરો જેવું જ થયું હશે. આ મંદિર ભવ્ય હશે તે નિઃશંક છે. પ્રાપ્ત થયેલ અવશેષો અને મુની બાવાના મંદિર વચ્ચે સામ્ય રહેલું છે. તેથી તે બે મંદિર વચ્ચે સામ્ય હોઈ શકે.[૧૦] પ્રાપ્ત થયેલો આ શિલ્પ-ખજાનો વિશાળ છે. તેની નોંધ લેવા બેસીએ તો પુસ્તક લખાય. મિષ્ટાન્નની મજા તેના સ્વાદમાં છે; છતાં પણ શાબ્દિક વર્ણન દ્વારા દશમી શતાબ્દીનાં શિલ્પાંકનો પૈકી થોડાંને મનઃચક્ષુ સમક્ષ દૃશ્ય કરવા પ્રયત્ન કરીએ.

તેમાં પ્રથમ ટુકડો જોઈએ તો દ્વારશાખમાં બન્ને બાજુએ વેલની કોતરણી છે. ઉપરના ભાગમાં ઢોલ બજાવતા મનુષ્યનું શિલ્પાંકન છે, જ્યારે બીજા એક ભાગમાં નાની નાની મૂર્તિઓ તથા કીર્તિમુખોની ઉપર આરૂઢ થયેલા સૈનિકો છે. એક અવશેષમાં ફૂલવેલની કોતરણી તથા તેની નીચે શિલ્પ છે. દ્વાર શાખમાં કંડારવામાં આવતી વિવિધ આકૃતિઓ, ફૂલવેલ તથા પત્તીઓ તથા પુરુષનાં નાનાં શિલ્પો કલાકારનાં ટાંકણાની ખૂબી પ્રગટ કરે છે. આવી જ કૃતિ એક શિલા-પટમાં કંડારાયેલ ચમ્પા છડી (વેલ)નું શિલ્પ તથા તેમાં મનુષ્યની કૃતિ રજૂ કરે છે.

દેવાલયને અલંકૃત કરવા તથા તેની ભવ્યતા માટે શિલ્પીઓએ અનેક પુષ્પો તથા વેલ અને આકૃતિઓ મૂકી છે. અષ્ટદલ પુષ્પ એક સુંદર સુશોભન રૂપ રજૂ થયું છે. સર્પાકાર આકૃતિ પણ નયન-રમ્ય દૃશ્ય ખડું કરે છે. મંદિરના કોણ પણ વિવિધ કોતરણી વડે રસમય બનાવવામાં આવ્યા છે. એક કમળવેલના શિલ્પમાં હંસ, વાનર અને ગજની કૃતિ કંડારાયેલ છે.

એક નરથર પંક્તિમાં વીણા અને બંસીવાદનનું સંગીત-મગ્ન દૃશ્ય કંડારાયેલ છે. સંગીતમાં મસ્ત બનેલો પુરુષ વીણા વગાડે છે જ્યારે સ્ત્રી બંસીવાદન કરે છે. સ્ત્રીની બેસવાની રીત નયન-રમ્ય છે. ભાવ-

પરિવર્તન માટે મધ્યમાં દંતૂશળયુક્ત ગજ છે. તેની બાજુમાં છૂરિકા યુદ્ધ કરતા બે પુરુષોનો આકર્ષક અંગમરોડ! ભવ્ય પીઠ-દર્શન! નૃત્યભંગિનું આ દર્શન ટાંકણાની ખૂબી, કારીગરનો કસબ રજૂ કરે છે.

નરથરમાં સ્ત્રીપુરુષ તથા અભય મુદ્રામાં ઋષિ અને બાજુમાં મિથુન કંડારાયેલ છે. જ્યારે બીજા એક શિલાપટમાં આસન લગાવી ઋષિ બેઠા છે. બાજુમાં બે શિષ્યો છે. મધ્યમાં દંતૂશળ અને દીર્ઘ સૂંઢવાળો ગજ, ગામના ચોરામાં બેસવાની શૈલીમાં ઋષિ બિરાજમાન છે અને બાજુમાં એક શિષ્ય છે.

દેવમંદિરમાં નૃત્યને પ્રથમ સ્થાન છે. તે માટે આગળના ભાગમાં નૃત્યમંડપ કે સભામંડપ પણ હોય છે. નૃત્ય રજૂ કરતી વિવિધ નૃત્ય-ભંગિમા કંડારાયેલ છે. જેમાં અંગમરોડ તથા ભાવાભિવ્યક્તિ સુંદર રીતે રજૂ થયાં છે. તેના પાયલનો ઝણકાર જાણે હમણાં ગાજી ઊઠશે!!

દેવથરમાં દેવોના વિવિધ ભાવો કંડારાયેલા છે. ક્યારેક તે માનુષીય હોય તેમ દેખાય છે. એક શિલા પટમાં અશ્વના મુખવાળી દેવીના ડાબા ઉત્સંગમાં બાળક તથા નૃત્ય કરતા પુરુષોની મૂર્તિઓ છે.

દેવથરની એક પટ્ટીમાં શિવની ત્રણ મૂર્તિઓ તથા નર્તકી અને નૃત્ય કરતો પુરુષ છે. પ્રથમ શિવ ચતુર્ભુજ, તેમના જમણા હસ્તમાં ડમરુ, અભયમુદ્રા, ડાબા હાથમાં પદ્મ, ફળ, દ્વિતીય શિવના હસ્તમાં અનુક્રમે ત્રિશૂળ, અભયમુદ્રા તથા સર્પ, ફળ. તૃતીય શિવ પણ ચતુર્ભુજ છે. તેમના જમણા હસ્તમાં પદ્મ, અભય મુદ્રા તથા ડાબા હાથમાં ખડ્ગ અને ફળ રહેલાં છે.

દેવથરના એક પટમાં બ્રહ્મા, સાવિત્રી તથા મિથુનો, તેમાં પ્રથમ નૃત્ય કરતો પુરુષ, બાજુમાં બ્રહ્મા સાવિત્રીની યુગલમૂર્તિ, બ્રહ્માની ચાર ભુજાઓમાં અનુક્રમે સૂચ્ સાવિત્રીને આલિંગન આપતી ભૂજામાં પુસ્તક, તૃતીય દૃશ્યમાં હાથમાં કરતાલ લઈ નાચતો કોઈ ભકત. ચતુર્થમાં નૃત્યનો ભાવ રજૂ કરતાં સ્ત્રી પુરુષ, બાજુમાં નૃત્ય કરતો પુરુષ. અંતમાં સ્ત્રી પુરુષનું આલિંગન અને ચુંબન. આ થર વિવિધ ભાવ પ્રદર્શિત કરે છે.

કક્ષાસનનું સુશોભન પણ ઘણું ઉત્કૃષ્ટ છે. જેમાં એક પટમાં અષ્ટદલ તથા ગોળાકૃતિમાં કીર્તિમુખ, તેના દાડમની કળી જેવાં દાંત, જ્યારે બીજા એક વર્તુળાકારમાં છૂરિકા યુદ્ધનું દૃશ્ય. તેની બાજુમાં ઊભેલી સ્ત્રી-પ્રતિમા અને તેની બાજુમાં કદ્દચલવેલ કંડારાયેલ છે. બીજા એક ભાગમાં કક્ષાસનનું સુંદર સુશોભન, કુડચલવેલ તથા બાજુમાં એક મિથુન. મિથુનની વસ્ત્રાભૂષણ તથા કેશગુંથનની સુંદર શૈલી, પાર્શ્વશિલ્પ આકર્ષક : ભાવાભિવ્યક્તિ સુંદર.

શૈવધર્મનો એક સંપ્રદાય તે પાશુપત – તેના પ્રવર્તક ભગવાન લકુલીશ – વડોદરા નજીક કાયારોહણ[११] (કારવાણ)માં દ્વિતીય શતાબ્દીમાં થઈ ગયા. તેની પદ્માસન અવસ્થામાં દ્વિભુજ પ્રતિમા. બન્ને બાજુ ચામર-ધારિણી બાજુમાં કલ્પવલ્લીનું સુંદર સુશોભન છે.

મંદિરના જંઘાના ભાગમાં નટરાજને ચામર ઢોળતી ચામરધારિણી. વસ્ત્રાલંકારની સુંદર શૈલી.

અષ્ટભુજાવાહી ખંડિત મૂર્તિનું મુખ વ. સ્પષ્ટ નહીં હોવાથી ઓળખી શકાતી નથી. નીચેના બે હસ્ત વડે શત્રુના કેશ પકડેલ છે. પગ પાસે બેઠેલ સ્ત્રી. બાજુમાં દ્વિભૂજ ચામુંડા છે, જમણા હાથમાં ખડ્ગ, કૃશદેહ, રૂંઢમાલા, સર્પાલંકારો, નાભિ પાસે વૃશ્ચિક ધ્યાન ખેંચે છે.

શિવલિંગની બાજુમાં પાર્વતીની પ્રતિમા હોય છે. તે પ્રતિમાનો ગોખનો ભાગ તથા તેના મધ્યમાંની પાર્વતીના ખંડિત નૂપુરધારી ચરણારવિંદ તે પ્રતિમાની ભવ્યતા રજૂ કરે છે.

ચતુર્ભુજ વૈષ્ણવી – ઉપર જમણામાં ગદા, નીચેનો ખંડિત, ડાબા હસ્તમાં ચક્ર. નીચેનો ખંડિત છે.

ધ્યાનસ્થ પ્રતિમા અને પ્રાર્થનાની મુદ્રામાં પુરુષ. વેશભૂષા પરથી રાજવંશી લાગે છે. ઉપરની પટીમાં પ્રાચીન લિપિના કેટલાક અક્ષરો કોતરાયા છે.

નટરાજના ભવ્ય નૃત્યનો દેખાવ—જમણો પગ ગરદન પાછળ, માત્ર એક પગ પર નૃત્ય! કમાન જેવું શરીર! બાજુમાં ચામરધારિણી છે.

ભરણીનું શિલ્પ સુંદર ઘાટવાળું કંડારાયેલું છે. મંદિરના સ્તંભો પણ વિવિધ આકૃતિઓથી સુશોભિત કરવામાં આવેલ. સ્તંભની નીચેની પાટલીમાં ફૂલ તથા ત્રિકોણ આકૃતિ જેવી ભૌમિતિક આકૃતિ કોરવામાં આવેલ છે.

મંદિર છાદ્ય (છત) પણ ફૂલોની વિવિધ કોતરણી કરી આકર્ષક બનાવવામાં આવેલ છે.

ઘણ્ટિકામાં વિવિધ આકૃતિઓ મૂકવામાં આવેલ છે. ત્રિકોણકાર દોઢિયા (ઉદગમ)માં સિદ્ધિ સહિત ગણેશની મૂર્તિ તથા નૃત્યના દૃશ્ય પર ઘણ્ટિકાનું શિલ્પ કંડારાયેલ છે.

આ શિલ્પકામ કંડારવામાં કલાકારોએ ખૂબ ધ્યાન આપ્યું છે. શિલ્પાકૃતિના નાના ભાગોની—અંગોની કોતરણી પણ કુશળતાપૂર્વક કરી છે. મૂર્તિઓનાં નાક સુંદર અણીદાર છે. તેનાં વસ્ત્રો પણ તેટલાં જ શોભા-દ્યોતક છે. સ્ત્રીઓનાં કેશગુંફનમાં વર્તમાનમાં જે શૈલી નજરે પડે છે તેની યાદ આપે છે.

દશમી શતાબ્દી—ગૂર્જર મહારાજા મૂળરાજદેવ સોલંકીના સમયમાં જ્યારે આ મંદિર અસ્તિત્વ ધરાવતું હશે, તેનો ઘંટારવ પ્રાતઃકાલે તથા સંધ્યાકાળે ગાજી ઊઠતો હશે, ત્યારે ઉષાના આગમને તેની કિરણાવલિ ફેલાતી હશે અને સંધ્યાની લાલિમા જ્યારે તે મંદિરના શિખર પર ફેલાતી હશે, ત્યારે તે મંદિરની ભવ્યતા કેટલી હશે, તે માટે માત્ર કલ્પના જ કરવાની રહે.

સોમનાથનો મહિમા ભારતમાં ફેલાઈ ચૂક્યો હતો. તે વૈભવકથાથી આકર્ષાઈ અને ઈર્ષાને કારણે કે ધાર્મિક ઝનૂનથી ઈ. સ. ૧૦૨૬ જાન્યુઆરીમાં મહમદ ગઝની વંટોળની જેમ સોમનાથ મંદિર ઉપર ચઢી આવ્યો. સોમનાથની સહાયે અનેક નવલોહિયા આવ્યા પણ ઝનુની શત્રુ સામે ખપમાં આવી ગયા. સોમનાથનું મંદિર લુટાયું, ખંડાયું અને મંદિરનો ધ્વંસ થયો. જ્યોતિર્લિંગની જ્યોતિ સ્વર્ગે સંચરી.

મહમૂદના ગયા પછી તરત જ સોમનાથનો જૂના તળ ઉપર જીર્ણોદ્ધાર અણહિલવાડ પાટણના મહારાજા ભીમદેવ પ્રથમે ૧૧મી શતાબ્દીમાં કરાવ્યો[૧૨] અને મુન્શીજીના મતે આ જીર્ણોદ્ધારમાં રાજા ભોજે પણ મદદ કરેલી. આમ ચતુર્થ મંદિર અસ્તિત્વમાં આવ્યું અને તેની ધજા ફરીથી ફરકવા લાગી.

ભીમદેવ જીર્ણોદ્ધારિત મંદિર કેવું હશે, તેની સાંગ રચના કેવી હશે તે જાણવા માટે સાધનો નથી. તેથી તેના શિલ્પના પરિચયમાં જ સંતોષ મેળવવાનો રહે છે. આ મંદિર મોટું હશે તેમ જરૂર કહી શકાય. તેમાં આગળ ગૂઢ મંડપ પણ હતો.

આ મંદિરના પ્રાપ્ત થયેલા અવશેષો તરફ નજર કરીએ.

મંદિરના અર્ધચંદ્રાકાર પ્રથમ સોપાન પરથી મુખ્ય દ્વાર વિષે કલ્પના કરી શકાય છે. સોપાન ૭ ફૂટ ૨॥ ઈંચ લાંબું છે. શિવાલયના શંખાવટમાં બે શંખો કોતરાયેલા છે. તેની લંબાઈ ૪ ફૂટ ૮ ઈંચ છે.

દ્વાર-શાખમાં પત્ર, સિંહ અને નૃત્યનો અભિનય કરતાં રૂપો કંડારાયેલાં છે. જ્યારે બીજા એક દ્વાર શાખના સ્તંભમાં નૃત્યનું રૂપ, કમળની કળી, ભરણી, હંસથર છે.

સામાન્ય રીતે નરથર દરેક મંદિરમાં હોય છે. નરથર પટ્ટીમાં તાપસ અને બે સ્ત્રીઓ છે. એક સ્ત્રી મૂર્તિના ડાબા હાથમાં ટકોરી છે. બીજા દૃશ્યમાં ખંડિત પ્રતિમા અને બાજુમાં નાની પુરુષ-મૂર્તિ. ત્રીજામાં એક નમસ્કાર કરતો અને બીજા બે ધ્યાનસ્થ અવસ્થામાં તાપસ છે.

યુદ્ધનૃત્યના દૃશ્યમાં ખડ્ગ તથા દંડ વડે યુદ્ધ કરે છે. એક હાથમાં હાથ ભરાવેલ છે. અંગમરોડ પરથી કાંઈ નૃત્યનો પ્રકાર પણ હોય તેમ લાગે છે.

ઉત્સવનૃત્યમાં ઢોલ તથા ઝાંઝવાદને યુદ્ધ-નૃત્યમાં તલવાર તથા છૂરિકા પકડવાની શૈલી સુંદર છે. પુરુષે પહેરેલ વસ્ત્રની જે ગાંઠ વાળેલ છે તે આબેહૂબ લાગે છે. એક બટુક પણ ઝાંઝ વગાડતો સાથ પુરાવી રહ્યો છે. શિલ્પીએ નાની જગ્યાને પણ કોરી મૂકી નથી તેનો ખ્યાલ આવી શકે છે.

એક નરથર પટ્ટીમાં એક હાથમાં તલવાર અને બીજા હાથમાં ઢાલ ધારણ કરીને જાણે યુદ્ધ કરતાં ન હોય જ્યારે બાજુમાં જતી પનિહારી હોય તેમ લાગે છે. બીજા કેટલાક લોકો પણ દૃશ્યમાં નજરે પડે છે.

કાટખૂણાની શિલામાં બે દૃશ્યો છે. એકમાં દ્વંદ્વયુદ્ધ અને બીજામાં સ્ત્રી-પુરુષ-નૃત્યમાં પુરુષ ઢોલક બજાવે છે.

નરથર પંક્તિમાં કોઈ વાર સળંગ કથા પણ આલેખવામાં આવે છે. આવી એક કથા અહીં કંડારવામાં આવી છે. વામ હસ્ત તરફથી પ્રથમ દૃશ્યમાં પાશુપતાચાર્ય શિવલિંગની પૂજા કરે છે. જળાધારી પર નંદી, તેની ઉપર નંદી અને તેની ઉપર સિંહ છે. સોમનાથના શિવપૂજક પાશુપથ સંપ્રદાયમાં શ્રદ્ધા રાખતા હતા તે આ પરથી કહી શકાય.

દ્વિતીય દૃશ્યમાં એક સ્ત્રી ગાડાને ખેંચી રહી છે. તેમાં પાશુપતાચાર્યો તથા વિષ્ણુની પ્રતિમા છે. આ પ્રસંગ રથયાત્રાનો છે. આગળ ઝાલર વગાડતા ચાલે છે. સોમનાથના શૈવાચાર્યો પ્રથમ વિષ્ણુભક્તિને પ્રોત્સાહન આપતા તેનું સ્પષ્ટ નિરુપણ થયેલ છે. ભીમદેવ પછી કુમારપાળના સમયમાં ભાવ બૃહસ્પતિએ અને તેના પછીના સોમનાથના પાશુપતાચાર્ય શ્વેશ્વર રાસીએ પણ વિષ્ણુભક્તિને પ્રોત્સાહન આપીને આ પ્રદેશમાં વિષ્ણુભક્તિને સ્થાપવામાં મોટો ફાળો આપ્યાનો ઉલ્લેખ તેમના શિલાલેખોમાં મળે છે.

ત્રીજા દૃશ્યમાં રસ્તામાં કોઈ ભકતના ઘરમાં રથવાળી મૂર્તિ પધરાવે છે.

કાવડવાહકનું દૃશ્ય જોતાં સોમનાથ પૂજનવિધિ વિષેની દંતકથા યાદ આવી જાય છે. કાશ્મીરથી ગુલાબો પૂજા માટે આવતાં અને સ્નાન માટે ગંગાજળ કાશીથી લાવતા. આ દૃશ્યમાં એક કાવડવાહક દોડતો આવે છે, સામેથી બીજો માણસ તે લેવા આવે છે. આ રીતે એક જ પથ્થરમાં ચાર વિભાગમાં ચાર દૃશ્યો કંડારાયેલ છે.

આ થરમાં કૌતુકપૂર્ણ દૃશ્ય કંડારાયેલ છે. તેમાં બે મસ્તક સાથે ચાર જોડાયેલાં શરીરો છે. રાણકપુરના વિખ્યાત જૈન મંદિરમાં આવું જ એક શિલ્પ છે. જેમાં એક મુખ પાંચ શરીરની, યા એક જ પાર્ષદના શરીરની પાંચ દેહભંગિની સુંદર સંયોજના છે. ૯થી ૧૨મી સદીના શૈવ તેમ જ જૈન દેવસ્થાનોમાં આવાં તો અનેક શિલ્પ જોવા મળે છે.[૧૩] આ દૃશ્યની બાજુમાં ગુરુકુળનાં દૃશ્યમાં ગુરુ ઉપદેશ આપે છે, ત્રણ શિષ્ય ઊભેલા છે જ્યારે બે બેઠેલા છે.

આ મંદિરના નરથરમાં બિભત્સ રસ – કામસૂત્રનાં માનવ તથા પ્રાણીનાં ભોગાસનના દૃશ્યો પણ મુકાયેલ તે તેના અવશેષો પરથી જોવા મળે છે.

હંસ થરના એક શિલ્પમાં બે હંસના મુખમાં કમળની કળી છે.

કલશ – ધારિણીના એક હાથમાં કળશ ધારણ કરેલ છે. બીજી સ્ત્રી ઊભેલી છે. પ્રતિમાના જુથ છે.

બે ચામરધારિણીની વસ્ત્રાલંકાર અને અંગમરોડની શૈલી સુંદર છે.

નટરાજની દશ ભુજાવાળી પ્રતિમા છે. તે દશ ભુજામાં (૧) સર્પ (૨) નૃત્યની મુદ્રા (૩) ખંડિત (૪) વજ્ર (૫) ત્રિશૂળ (૬) તથા (૭) ખંડિત (૮) નૃત્યની મુદ્રા (૯) તથા (૧૦) ખંડિત છે. પ્રવેશદ્વાર ઉપર મુકાય છે તેવી ભવ્ય પ્રતિમા છે.

બેઠેલા ગણપતિ તો સામાન્ય છે, જ્યારે અહીં ચારભુજાવાળા ઊભેલા ગણપતિના પ્રથમ હસ્તમાં પદ્મ, દ્વિતીયમાં પરશુ, તૃતીયમાં મોદક – પાત્ર જ્યારે ચતુર્થ હસ્ત ખંડિત છે. બાજુમાં જ નટેશ શિવનું દૃશ્ય કંડા-

રાયેલ છે. ધનુષ્ય જેવી અંગમરોડની શ્રેષ્ઠ કૃતિ પાસે વૃષભ છે, જ્યારે પગ પાસેનો ગણ તાલ પુરાવે છે અને નંદી શાંત ભાવે ઊભો છે.

બેઠેલા કુબેર ચતુર્ભુજ છે, તેની ઉપર એક તથા ત્રણમાં દ્રવ્યની થેલી છે. પાર્શ્વમાં એક એક દેવી છે અને બન્ને બાજુ એક એક ગણ છે.

ઊભેલા ચતુર્ભુજ ગણપતિની બાજુમાં નમસ્કાર કરતી સ્ત્રીઓ અને બે લંટોગધારી તાપસ છે.

દ્વાદ્દસભુજ શિવના જટા-મુકુટમાં ખોપરીની માળા, ગળામાં સર્પ, ઉપરની જમણી તથા ડાબી ભુજમાં સર્પ છે, બીજામાં આયુદ્ધ ખંડિત છે.

એક ઊભેલા ચતુર્ભુજ ગણપતિના એક હાથમાં દંડ, બીજામાં પરશુ, ત્રીજામાં પદ્મ અને ચોથામાં મોદક-પાત્ર છે.

ઊભેલી સ્કંદની ચાર ભુજાવાળી પ્રતિમામાં એકમાં ભાલો, બીજી વરદ મુદ્રા, ત્રીજામાં કુકડો, ચોથામાં કમણ્ડલુ છે. પગ પાસે બન્ને બાજુમાં એક એક ગણ છે. આ જ શિલાપટમાં બાજુમાં ચાર ભુજાવાળા બ્રહ્મા ઊભા છે. તેના પ્રથમ હસ્તમાં સૂચ્ બીજામાં કમંડળ, ત્રીજામાં પુસ્તક જ્યારે ચોથો ખંડિત છે. ખાસ ધ્યાન ખેંચે તેવી વાત એ છે કે અજમેર મ્યુઝિયમના બ્રહ્માને દાઢી નથી[૧૪], તેમ અહીં પણ દાઢી વગરના બ્રહ્મા છે.

શંકર રૌદ્રરૂપ કહેવાય છે છતાં, તેની આ ગૌરીસહ પ્રતિમામાં સૌમ્યભાવ નિતરી રહ્યો છે. લલિતાસનમાં બેઠેલ મહેશ્વરના ડાબા ઉત્સંગમાં ઉમા છે, ચરણ પાસે વૃષભ છે. ચતુર્ભુજ શિવે મસ્તક પર જટા-મુકુટ ધારણ કરેલ છે.

ઊભેલા પુરુષના ગળા પર નાખેલ અને બે હાથ વડે છેડાઓ પકડેલ દુપટ્ટાવાળી પ્રતિમા કોઈ શ્રેષ્ઠીની હોય તેમ લાગે છે.

મંદિરમાં નૃત્યનો અભિનય દર્શાવતી વિવિધ અંગમરોડવાળી દેવાંગનાઓ પણ મૂકવામાં આવેલ, તે તેના વિવિધ શિલ્પો ઉપરથી ખ્યાલ આવે છે.

સ્તંભના ઉપરના ભાગ – ભરણીમાં કીચકનું સ્વરૂપ મૂકવામાં આવેલ છે. આવા એક ચતુર્ભુજ શિલ્પમાં નીચે ડાબા હાથમાં શંખ છે. મંદિરના સ્તંભો પણ વિશાળ હશે તેમ તેના પ્રાપ્ત નમૂના પરથી લાગે છે. આ સ્તંભમાં ચારે તરફ શિલ્પ કંડારાયેલાં છે. એક સ્તંભના ભાગમાં સ્ત્રી પુરુષોની ચાર પ્રતિમા કંડારાયેલ છે.

એક સ્તંભના અર્ધ ભાગમાં ત્રણ દેવાંગનાઓ કંડારાયેલ છે, તેથી આખા પૂર્ણ સ્તંભમાં આઠ પ્રતિમા હોવી જોઈએ. આ ત્રણેય દેવાંગનાઓની પ્રત્યેકની ઊભવાની, અંગમરોડની, વસ્ત્રાલંકારની તથા કેશગુંફનની શૈલીમાં વૈવિધ્ય છે. એક પ્રતિમા બીજી પ્રતિમાથી જુદી પડી નાવીન્ય પુરાવે છે. આવા સુંદર શિલ્પાંકનવાળા અષ્ટસ્તંભના ઉપર જે મંડપની છત સ્થાપી હશે તેની ભવ્યતાની તો કલ્પના જ કરવી રહી.

એક ખૂણાની થાંભલીમાં કીર્તિમુખ, મોયલા-પટ્ટી, નરથરનાં દૃશ્યો કંડારાયેલા છે. નાની નાની જે થાંભલી બનાવતા તેમાં પણ સુંદર આકૃતિ કોરતા.

સ્તંભની નીચેની પાટલી તે કુંભી, તેમાં ચૈત્ય-કમાનનું દૃશ્ય કંડારાયેલ છે.

સર્પાકાર તોરણમાં શિલ્પ-ભાતો તથા દેવમૂર્તિઓ મૂકેલ છે.

ઉદ્‌ગમ (દોઢિયા)માં પણ ચૈત્ય જેવી ભાત મૂકેલ છે.

ખરો એ પણ એક થર છે, તેમાં કમળવેલનું શિલ્પ કંડારાયેલ છે. કુંભ – દોઢિયાના શિલ્પમાં શિવ તથા બન્ને પાર્શ્વમાં જુદા જુદા ખાનામાં એક એક ચામરધારિણી તથા શિલ્પાકૃતિ આવેલ છે.

છતમાં પણ વિવિધ દૃશ્ય કંડારવામાં આવે છે. જ્યારે અહીં બે કમળનું દૃશ્ય આ અવશેષમાં છે, જ્યારે બીજા એક ટૂકડામાં ગજ અને ત્રણ નૃત્ય કરતા પુરુષોનું દૃશ્ય છે. જ્યારે એક છત-અવશેષમાં નાગદમન કંડારાયેલ છે. નાગરાજ ઉપર શ્રીકૃષ્ણ ભગવાન બિરાજેલા છે. જ્યારે બાજુમાં ઊભેલી નાગણીઓ કર જોડીને વિનંતી કરી રહી છે. (કુમારપાળ પુનઃ નિર્મિત સોમનાથ મંદિરની છતમાં નાગદમનનું દૃશ્ય હતું તે જ પ્રમાણે આ અવશેષ પણ સોમનાથ મંદિરનો હશે?)

શિખરના ઉરુશૃંગના ટુકડામાં કડચલવાળું શિલ્પ કંડારાયેલ છે.

સમયનો પ્રવાહ સાગરરાજના મોજાની જેમ આગળ વધતો જાય છે. ઉષાના આગમને અને સંધ્યાની લાલિમા પથરાયે સોમનાથના ઘંટારવથી વાતાવરણ ગાજી ઊઠે છે. સાગરરાજનો પ્રવાહ તેમાં તાલ પુરાવે છે. કાળક્રમે આ મંદિર જીર્ણ થયું અને મહારાજા કુમારપાળદેવે ગંડ શ્રીમદભાવ બૃહસ્પતિના ઉપદેશથી આ દેવાલયનો જીર્ણોદ્ધાર ઈ. સ. ૧૧૬૯ માં કર્યો. આ મંદિર તે પાંચયું મંદિર. આ મંદિરના શિલ્પનો પરિચય કરીએ.

સિંહદ્વારની દ્વારશાખમાં નૃત્યનો દેખાવ આપતી ઊભી પંક્તિ છે, તથા બાજુમાં ઊભી પંક્તિમાં સિંહ પર આરુઢ થયેલ સૈનિકો કંડારાયેલા છે. છાદ્યમાં કમળના પુષ્પની કોતરણી તથા કાચલાવાળું શિલ્પ હતું.

ડાબી બાજુ જરા નમેલો નંદી ૩। ફૂટ લાંબો, ૨ ફૂટ ઊંચો અને ૨ ફૂટ ૩। ઈંચ જાડો છે. આ નંદી લિંગ સામેનો હશે (?) શિવલિંગનું શ્યામ પાષાણનું થાળું પૂર્ણ નીકળી શક્યું નથી પણ તેનો એક ટુકડો કાઢવો શકય બન્યો, તેમાં જે લિંગ-આકૃતિનું નિશાન છે તેના વ્યાસ ઉપરથી લિંગની પહોળાઈ અને ઊંચાઈ વિષે અનુમાન કરી શકાય.

પ્રણાલની લંબાઈ ૮ ફૂટ છે. પ્રણાલ દ્વારા બહાર આવતા પાણીના માર્ગ પર શિલ્પની સુંદર મકર આકૃતિ મૂકેલી હતી.

શિવલિંગની પાછળ પાર્વતીની પ્રતિમા ગોખમાં મૂકેલ હોય છે. શ્યામ પાષાણની ચતુર્ભુજ પાર્વતીના એક હસ્તમાં શિવમૂર્તિ, દ્વિતીય હસ્ત ખંડિત છે જ્યારે તૃતીય હસ્તમાં ગણપતિ અને ચતુર્થ હસ્તમાં કમણ્ડલુ છે. ચરણ પાસે બન્ને બાજુ એક બેઠેલ અને એક ઊભેલ દેવાંગનાઓ છે. પ્રતિમાની લંબાઈ ૪ ફૂટ ૧૧ ઈંચ અને પહોળાઈ ૨ ફૂટ અને જાડાઈ ૧૦ ઈંચ છે.

મંદિરના સ્તંભો વિશાળ અને મહાકાય હતા, પરંતુ ૧૧મી શતાબ્દીના પ્રમાણમાં શિલ્પસમૃદ્ધ ન હતા.

પ્રતોલ્યા પરના તોરણના ભાગમાં મકરના મુખમાંથી નીકળતી મનુષ્યો તથા હંસોની અને કમળ પાંખડીની પંક્તિ, ચામરધારિણી તથા દેવાંગનાનું શિલ્પ અદ્દ્ભુત છે. સોમનાથ મંદિરનાં પૂર્વદ્વાર તથા ઉત્તરદ્વાર પર તોરણ હતું, જેનો ઉલ્લેખ શિલાલેખમાં પ્રાપ્ત થાય છે.[૧૫] તે પૈકીનું આ એક હશે.

જાડમ્બમાં શિલ્પકૃતિ કોતરવામાં આવેલ છે. તેના ઉપરનો થર તે કણી. તેમાં પણ ભાત હોય છે, તેના પર છજ્જિકા આવે, તેમાં કોતરણી કંડારવામાં આવેલ છે. આ પછી ગ્રાસ-પટ્ટી આવે, જેમાં કીર્તિમુખ— સિંહના ફાડેલા મુખમાં બે દાંત બહાર નીકળી ગયા હોય તેવો દેખાવ—તેના શિલ્પમાં શિલ્પી સ્વતંત્રતા મેળવી વિવિધ રીતે રજ કરે છે. તેનાથી મંદિરની ભવ્યતામાં વધારો થાય છે.

ગજથરમાં હાથીનાં વિવિધ દૃશ્યો રજૂ કરવામાં આવેલ છે. તેમાં યુદ્ધ કરતા બે હાથીઓ છે, તો બીજા એક દૃશ્યમાં ગજ પર આરૂઢ થયેલ અને નીચે ઊભેલ મનુષ્ય વચ્ચે યુદ્ધનું આકર્ષક દૃશ્ય છે.

અશ્વથરના એક ભાગમાં સવાર સાથે દોડતા ઘોડા દૃશ્યમાન થાય છે.

નરથરના એક ભાગમાં મિથુન, નૃત્યનો અભિનય તથા પાલખી ઊંચકી જતા પુરુષોનું દૃશ્ય છે. ગજારૂઢ થયેલ મનુષ્ય અને ભૂમિ પરના મનુષ્યનું યુદ્ધનું દૃશ્ય બીજા એક ભાગમાં કંડારાયેલ છે. એક નરથર પટ્ટીમાં વિવિધ નૃત્યના ભાગ આલેખાયા છે.

ખરામાં કમળવેલનું દૃશ્ય કંડારાયેલું છે, તેમાં સર્પાકાર ભાત પણ કોતરવામાં આવી છે. કુંભમાં પરિકર-યુક્ત દેવમૂર્તિની બન્ને બાજુ વિવિધ નૃત્યના દેખાવ છે. કળશમાં અલંકરણયુક્ત આકૃતિ કોતરવામાં આવી છે. દેવાલમાં પણ ભાત મૂકવામાં આવેલ છે.

મચ્ચિકાના શિલ્પ ઉપર હંસથર આવે છે. આવા એક ટુકડામાં બે હંસના મુખમાં કમળની ભૂમિ તરફ નમેલી કળી છે. આમાં હંસખંક્તિ પણ મૂકવામાં આવે છે.

સોમનાથના મંદિરના પૂર્વાભિમુખ સિંહદ્વારની બન્ને બાજુ ઊંચી બેઠકો આવેલ છે તેમાં અટ્ટહાસ અને હાસનાં સુંદર કીર્તિમુખો અને કક્ષાસનમાં સુંદર કોતરણી મૂકેલ છે. બીજા એક શિલ્પમાં સ્તંભનું દૃશ્ય કંડારાયેલ છે. કક્ષાસન પણ સુંદર કોતરણીયુક્ત બનાવેલ તેની પ્રાપ્ત શિલ્પાવશેષ પરથી પ્રતીતિ થાય છે.

રાજસેનકમાં પણ અષ્ટદલ પુષ્પ તથા ભાત કોતરેલ છે. મંદિરનો ઉપલો મધ્ય ભાગ તે જંઘાનો ભાગ, તેમાં વિવિધ મૂર્તિઓ, શિલ્પાકૃતિઓ મૂકી મંદિરને અલંકૃત કરવામાં આવે છે. સોમનાથ મંદિરની જંઘાના થરમાં તાપસની કૃતિઓ મોટા પ્રમાણમાં મૂકવામાં આવેલ. આ તાપસ દ્વારા સાંખ્યનો તથ્ય તાપક ભાવ રજૂ કરતા હશે? તાપસ એક પગને આંટી મારીને, તપની મુદ્રામાં છે, તો કોઈ નૃત્યની મુદ્રામાં એક બાહુ ઊર્ધ્વ કરેલ છે. તાપસની જટા, લંગોટી અને દાઢીની સુંદર કોતરણી છે. કોઈ તાપસના ઉપરના ભાગમાં મિથુનનું દૃશ્ય પણ કંડારાયેલ છે. મહાકાય પ્રતિમા સોલંકી કાળની વિશિષ્ટતા છે.

કરકસરનું દૃષ્ટાંત આપતા એક જ પથ્થરને જુદે જુદે સમયે બે વાર ઉપયોગમાં લીધેલ છે. ભીમદેવ પ્રથમના સમયના મંદિરમાં જે સ્તંભ તરીકે હતો તે જ પથ્થરના બીજા ભાગમાં પ્રતિમા કંડારીને જંઘાના ભાગ તરીકે ઉપયોગમાં લીધેલ છે. આવું બીજું ઉદાહરણ ચતુર્ભુજ દાઢીવાળા બ્રહ્મા છે, બાજુમાં ચતુર્ભુજ ઈન્દ્ર તેના વાહન ગજ સાથે છે. તેના ઉપરના ભાગમાં સ્ત્રીપુરુષની બેઠેલ નાની પ્રતિમા છે. સંયુક્ત ઊંચાઈ ૫ા ફૂટ છે.

એક ખંડિત પ્રતિમા, બન્ને બાજુ મકર છે પણ ઉકેલવી મુશ્કેલ છે. દાઢીવાળા ચતુર્ભુજ બ્રહ્માના પ્રથમ હાથમાં સૂક્ક, તૃતીય હસ્તમાં પદ્મ તથા દ્વિતીય અને ચતુર્થ હસ્ત ખંડિત છે. બીજી એક બ્રહ્માની ઊભેલી દાઢીયુક્ત, જટા મુકુટ ધારણ કરેલ, તેના ચાર હસ્તમાં અનુક્રમે સૂક્ક, ખંડિત, પદ્મ અને કમણ્ડલુ છે. જમણા પાર્શ્વમાં અને ડાબા પાર્શ્વમાં બે ચામરધારિણી છે.

ચતુર્ભુજ વરુણની પ્રતિમાના પ્રથમ અને તૃતીય હસ્ત ખંડિત છે. દ્વિતીયમાં પદ્મ અને ચતુર્થમાં કમણ્ડલુ ધારણ કરેલ છે. તેનું વાહન ઝષ (?) છે.

ચામુંડાની અષ્ટ ભુજાવાળી આ પ્રતિમા ભયાનક સ્વરૂપ પ્રગટ કરે છે. તેની ઉપરની બન્ને ભુજામાં સર્પ, બીજામાં ચક્ર, ત્રીજામાં ત્રિશૂલ, ચોથી અને પાંચમી ખંડિત છે. સાતમામાં ખડ્ગ છે. વાહન તરીકે શવ છે. જમણી બાજુ પગ પાસે એક ગણ છે. બન્ને બાજુ એક એક દેવાંગના તથા વીરાણી છે.

લલિતાસનમાં બેઠેલ ચતુર્ભુજ વિષ્ણુના પ્રથમ હસ્તમાં ગદા, ત્રીજામાં ચક્ર અને બીજો તથા ચોથા ખંડિત છે. બન્ને બાજુ એક એક દેવાંગના તથા ઘણ્ટિકાનું શિલ્પ છે.

વિશ્વકર્માની પ્રતિમા સુંદર છે, તે દાઢીવાળા અને જટા મુકુટ ધારણ કરેલ ચતુર્ભુજ છે, તેમાં પ્રથમ અને તૃતીય ખંડિત છે, દ્વિતીય વરદ મુદ્રામાં અને ચોથામાં કમણ્ડલુ છે. તેનું વાહન હંસ છે.

ભૈરવને દાઢી, મૂછ, ઊર્ધ્વકેશ છે. તેણે ડમરુ, છૂરિકા, ઢાલ અને શીર્ષ ચાર ભુજામાં અનુક્રમે ધારણ કરેલ છે. ચરણોમાં પાદુકા તથા વાહન શ્વાન છે.

ચતુર્ભુજ લલિતાસનમાં બેઠેલ લક્ષ્મી ઉપર કળશોથી અભિષેક કરતા બે હાથી અને બન્ને બાજુ એક એક નમસ્કાર કરતી દેવાંગના છે.

પાણીના ઘસારાને કારણે ઘસાઈ ગયેલ આ પ્રતિમા લકુલીશની લાગે છે. જટામાં પાઘડીની શૈલી, પાછળ કેટલાક વાળ છૂટા પણ છે. દાઢી, ડાબા સ્કંધ ઉપર તૂંબડી. બન્ને પાર્શ્વમાં દાઢીવાળા લંગોટધારી ભક્તો કે ગણ છે.

સૌમ્યભાવ પ્રગટ કરતી ત્રિપુરાના ચતુર્ભુજમાં અનુક્રમે પાશ, વરદમુદ્રા, અભયમુદ્રા અને ચોથી ખંડિત છે. વાહન વૃષભ છે. ડાબી તરફ ઊર્ધ્વ બાહુ કરેલ ગણ છે.

ઉત્કટાસનમાં બેઠેલ નૃસિંહની આ વિરલ પ્રતિમા ચતુર્ભુજ છે, જેમાં શંખ, લક્ષ્મીને આલિંગન દેતી ભુજામાં ગદા, ભૂદેવીને આલિંગન દેતી ભુજામાં ચક્ર, જ્યારે ચોથો ખંડિત છે. ઉત્સંગમાં લક્ષ્મી તથા ભૂદેવી બિરાજમાન છે. યોગપટ્ટનું બંધન તથા યજમાન મૂર્તિઓ અને વાહન સર્પ પણ કંડારાયેલ છે.

ભયપ્રેરક દૃશ્ય રજૂ કરતી ચામુંડા દ્વિભૂજ છે. વાહન તરીકે તેના પગ નીચે શવ, રૂંઢમાલા, કૃશ દેહ ઉપર વૃશ્ચિક, કડીવાળી સાંકળ અલંકાર તરીકે ધારણ કરેલ છે.

લલિતાસનમાં બિરાજેલ ભૈરવી ચતુર્ભુજ છે, જેમાં અનુક્રમે ડમરુ, ખંડિત ઢાલ અને મનુષ્યનું મસ્તક. વાહન શ્વાન છે. બંને બાજુ એક એક દેવાંગના છે.

શિવનાં વિવિધ સ્વરૂપો મૂકવામાં આવેલ તેમાં નટરાજ મુખ્ય છે. નટરાજની ૫ાા ફૂટ લાંબી ભવ્ય પ્રતિમા સાથે બીજી પણ નૃત્યનો ભાવ પ્રગટ કરતી પ્રતિમા કંડારાયેલ છે.

જટામુગટ ધારણ કરેલ અષ્ટભુજા પ્રતિમાના પ્રથમ તથા પાંચમા હસ્તમાં સર્પ, ત્રીજો નૃત્યની મુદ્રામાં, ચોથામાં ત્રિશૂલ, પાંચમો નૃત્યની મુદ્રામાં, આઠમાની અંદર ખડ્ગ ધારણ કરેલ છે; જ્યારે બીજો અને સાતમો ખંડિત છે. નૃત્ય કરતા રૌદ્ર સ્વરૂપ શિવના પગ પાસેનો નંદી પણ મસ્ત બની નાચે છે. જ્યારે દેવપરિવાર ઢોલથી તાલ પુરાવે છે. જમણી બાજુ પર ચામરધારિણી ચામર ઢોળે છે.

એક દ્વિભુજ શિવ શિંગીવાદન કરે છે. જ્યારે બીજો હસ્ત નૃત્યનો અભિનય દર્શાવે છે. રૂંઢમાલનું જનોઈ ધારણ કરેલ છે. સાથે વૃષભ પણ છે. બંને બાજુ પર એક એક દેવાંગના છે. આસનસ્થ શિવ કરતાં નૃત્યની મુદ્રાવાળા શિવ પ્રમાણમાં વધારે કંડારાયેલ છે.

શાલભંજિકા અર્ધ છે છતાં તેનું પત્રયુક્ત અલંકરણ સુંદર છે. નૃત્યના અભિનયની આ સ્રીપ્રતિમાનો અંગમરોડ તથા ખડગ પકડવાની શૈલી આકર્ષક છે. ડાબી તરફ નૃત્યની મુદ્રામાં તાપસ છે.

જ્યારે બીજી એક સર્પને સ્તનપાન કરાવતી સ્રીપ્રતિમા નૃત્યનો અભિનય પ્રગટ કરે છે.

રાજવંશી શૈલીમાં બેઠેલ પુરુષમૂર્તિના એક હાથમાં તલવાર તથા બીજામાં ઢાલ ધારણ કરેલ છે અને બંને બાજુ એક એક નૃત્યાંગના છે. ડાબી બાજુ કાટખૂણે હંસ છે.

ત્રિભંગમાં ઊભેલી દર્પણકન્યાના ડાબા હાથમાં દર્પણ, જમણો હાથ મસ્તક પાછળથી વાળી ભાલ પર કુંકુમ લગાવી રહી હોય તેમ લાગે છે. આથી જરા જુદી શૈલીની દર્પણકન્યા મથુરાની દર્પણકન્યાની યાદ આપે છે. દર્પણકન્યાના મુખનું અને પીઠનું દર્શન સુંદર!! ડાબા હાથમાં દર્પણ અને જમણા હાથ વડે ભાલ પર કુંકુમ લગાવે છે. આખા અંગને મરોડ આપેલ છે. જમણી તરફ એક દેવપ્રતિમા, ડાબી તરફ ચામરધારિણી છે.

ઘંટિકાનું શિલ્પ પણ કલાપૂર્ણ બનાવવામાં આવ્યું છે.

શિખરના વિવિધ ભાગોમાં વેલ અને સર્પાકાર શોભન મૂકવામાં આવેલું છે; જ્યારે શિખરબંધનમાં શિલ્પ પણ મૂકવામાં આવેલ છે. એક શિખરબંધનમાં ઢોલવાદન અને નૃત્યનો દેખાવ છે. બે ઢોલવાદક અને ત્રણ નૃત્યાંગના છે.

આ મંદિરનો પ્રવેશમંડપ અથવા બલાણકનું સ્થાન એક આધુનિક મકાન નીચેથી ખંડિત અવસ્થામાં નીકળી આવેલ, જેની પીઠમાં ગજથર વગેરે સુંદર શિલ્પાંકન કંડારવામાં આવેલ હતું. આ બલાણકના અગ્રભાગના સોપાન પાસે બંને તરફ મહાકાય હાથણીઓ કંડારવામાં આવેલી, જે પૈકીની એક હાથણીના ખંડિત પગો વર્તમાનમાં દિગ્વિજયદ્વારના અગ્રભાગમાં તેના સોપાન પાસે આવેલા છે. આ પ્રવેશમંડપના દ્વારના એકાદ બે ગ્રાસના નમૂના પ્રભાસપાટણ મ્યૂઝિયમમાં છે.

આ મંદિરમાં પ્રથમ પ્રવેશમંડપ પછી પાછળથી ભીમદેવ દ્વિતીયના સમયમાં બંધાયેલ મેઘધ્વનિ મંડપ હશે.[૧૬] આગળ જતાં ચોકિયારું કે જેની છતમાં નાગદમનનું શિલ્પ હતું. પછી સભામંડપ કે રંગમંડપ હતો. પછી અંતરાલ અને ગર્ભગૃહ. ગર્ભગૃહને ફરતો પ્રદક્ષિણામાર્ગ.

વિશાળ અષ્ટસ્તંભો ઉપર સભામંડપ કે રંગમંડપ ઊભેલ હતો. તેની ઉપરની છત પણ કેવી ભવ્ય હશે?

મંદિરના બાહ્યથરોમાં જાડમ્બ, કણી, છજ્જિકા, ગ્રાસપટ્ટી અને તેના ઉપર ગજથર, અશ્વથર, નરથર અને ખરો. પછી કુંભ, કેવાલ, મચ્ચિકા અને જંઘાનો વિશાળ ભાગ આવે છે.

આ થર પૂરા થતાં શિખરના ક્રમ શરૂ થાય છે. ચડતા ક્રમમાં શિખર નાનું થતું જાય છે. આ મંદિરના શિખરમાં સાત માળ હશે.

આ મંદિર પણ યુદ્ધના દાવાનળ અને ધાર્મિક ઝનૂનનો ભોગ બનેલ છે. ઈ.સ. ૧૨૯૭માં અલાઉદ્દીન ખિલજીના સેનાપતિ અલફખાને ચડાઈ કરી નુકસાન કર્યું. જેનો જીર્ણોદ્ધાર રા'મહિપાલે (ઈ.સ. ૧૩૦૮–૧૩૨૫) કરાવ્યો. પિતાનું કાર્ય પુત્ર રા'ખેંગારે (ઈ.સ. ૧૩૨૫–૧૩૫૧) પૂર્ણ કરાવ્યું.

ત્યાર પછી ફરી મુઝફ્ફરખાન ગુજરાતી (પછીથી મુઝફ્ફરશાહ પહેલો) ૧૩૯૪માં ચડી આવ્યો. પરંતુ પછી તુરત જ મંદિર દાંટારવથી ગાજતું થયું હતું.

ઈ.સ. ૧૪૧૩માં અહમદશાહે નુકસાન કર્યું અને તેનું સમારકામ જૂનાગઢના રા'એ કરાવ્યું.

ઈ.સ. ૧૪૫૯માં મહમૂદ બેગડો ચડી આવ્યો. તેણે પણ દેવાલયને નષ્ટ કરવા પ્રયત્ન કર્યો, તેનું સમારકામ પણ તુરત થયું.

૧૬મી શતાબ્દીમાં મુઝફ્ફરશાહ ત્રીજો આવ્યો. તેના દ્વારા કરવામાં આવેલ નુકસાનને તુરત દુરસ્ત કરવામાં આવ્યું. આ રીતે સોમનાથનો ધ્વંસ કરવા અન્ય પ્રયત્નો થયા પરંતુ પોતાના દેવમાં અતૂટ શ્રદ્ધા રાખી એ જ મંદિરને ફરીને તુરત જ આરતીના નાદથી ગાજતું કરવામાં દેશની ધર્મપ્રિય જનતાએ અદ્ભુત ઉત્સાહ બતાવેલો છે.

ઔરંગઝેબના ફરમાન અનુસાર સ્થાનિક સૂબાએ ઈ.સ. ૧૭૦૭માં દેવાલયને મસ્જિદમાં રૂપાંતર કર્યું. મુસ્લિમ સ્થાપત્ય પ્રમાણે ગોળ કમાન કરવામાં આવી. મંદિર ઉપર મિનારો કરવામાં આવ્યો. પરંતુ થોડા જ સમયમાં હિંદુઓએ પોતાનું દેવસ્થાન હાથ કરી લીધું.

કુમારપાળના સમય બાદ અનેક નાનીમોટી ચડાઈઓ થઈ હોવા છતાં દેવાલયને એટલું મોટું નુકસાન ધ્વંસકો કરી ન શક્યા, જેટલું મહમૂદે ઈ.સ. ૧૦૨૬માં કરેલ. તેથી જ તે મંત્રોચ્ચારથી ગાજતું રહેલું. પરંતુ કમનસીબે ઈ.સ. ૧૭૦૭થી તે અપૂજ ધ્વંસાવશેષ અવસ્થામાં પડેલું. પરિણામે તેના અમૂલ્ય શિલ્પ નમૂનાઓ એક પછી એક દૂર ફેંકાવા લાગ્યા અને કોઈ મસ્જિદના પથ્થર બની ચણાઈ ગયા હશે, તો કોઈ ધરતીમાં કાયમ માટે પોઢી ગયા હશે. આ મંદિરને પાછળથી જૂનાગઢ રાજ્યે પ્રાચીન સ્મારક તરીકે જાહેર કરેલ.

મંદિરોનાં શિલ્પોમાં કથા કંડારવાની પ્રથા હતી. સોમનાથના શિલ્પમાં પણ રામાયણના પ્રસંગો કંડારાયેલા હતા.[૧૭] નૃત્યાંગનાના નૃત્યશિલ્પમાં પ્રકાર સૂચવાયા હોય પણ કડીબદ્ધ અવશેષોના અભાવે તેનું જ્ઞાન થઈ શકતું નથી. સોલંકીકાલીન શિલ્પસ્થાપત્યની ચડતીપડતીની કથા અહીં[૧૮] એક જ સ્થાને પ્રાપ્ત થાય છે. દરેક શિલ્પ પોતાની આગવી વિશિષ્ટતા અને ભવ્યતાની ઝાંખી કરાવે છે. આ ભગ્નાવશેષનાં દર્શન કરી પ્રાચીન ભારતીય સંસ્કૃતિનાં દર્શન કર્યાનો સંતોષ અનુભવવાનો છે.

* * *

સંદર્ભસૂચિ :

૧. 'સોમનાથ', રત્નમણિરાવ જોટે. અમદાવાદ. ૧૯૪૯ (પૃષ્ટ ૪–૫).

૨. मेरुतुंगाचार्य : प्रबंध–चिन्तामणि (पृ १०८)

३. पुरांतन प्रबंध सग्रह (पृ. ८३)

૪. મૈત્રકકાલીન ગુજરાત ભા. ૩ લે. શ્રી હરિપ્રસાદ શાસ્ત્રી, ગુ. વિ. સભા (પૃ. ૩૭૦).

३. पुरातन प्रवंध संग्रह (पृ. ८३).

૫. વેદ સંદેશ. વર્ષ ૪. અંક–૫. (પૃ. ૧–૪–૫)

૬. વધુ વિગત માટે જુઓ : Somnath, The Shrine Eternal by K. M. Munshi. (Part III, The temple of Somnath : History of excavations. P. 71-90).

7. The Life and Times of Sultan Mahmud of Ghazni (Cambriage 1931) by Muhammad Nazim.

8. Somnath the Shrine Eternal —by K. M. Munshi (Part III, the Temple of of Somnath, History by Excavations P. 89.)

9. Journal of the Madhya Pradesh Itihasa Parishad. No. 3. 1961, Bopal (P.20)

10. Ibid, (P.22)

૧૧. પશુપતિના છેલ્લા બે અવતાર પ્રભાસમાં એક કાયારોહણમાં થયા છે. (शिवपुराण ३,५).

૧૨. ઈ. સ. ૧૧૬ નો પ્રભાસપાટણનો ભદ્રકાળી માતાના મંદિરનો શિલાલેખ.

૧૩. 'કુમાર' (માસિક) ડિસેમ્બર '૬૯. વર્ષ ૪૬મું. અંક ૧૨મો. 'સંયોજના લેખનો' ડૉ. મંજુલાલ ર. મજમુદાર પા. ક. ૫૨૭.

૧૪. 'ગુજરાતનું મૂર્તિવિધાન'. કનૈયાલાલ ભા. દવે. (અમદાવાદ (૧૯૬૩) પૃષ્ટ ૧૬૩.

૧૫. અ. પૂર્વ દ્વારના તોરણનો ઉલ્લેખ–પ્રાય ૧૨મી શતાબ્દીના શિલાલેખનો ટુકડો. હાલ મુ. શ્રી હરિશંકરભાઈ શાસ્ત્રીના અંગત સંગ્રહમાં છે.
બ. ઉત્તર દ્વારના તોરણનો ઉલ્લેખ–સિન્ટ્રમાં રહેલ રાજકવિ નાનકની પ્રશસ્તિ (ઈ. સ. ૧૨૮૭) ગુજરાતનાં ઐતિહાસિક લેખો. ભા. ૩જો. આચાર્ય ગિરજાશંકર વલ્લભજી. (મુંબઈ ઈ. સ. ૧૯૪૨.)

૧૬. પ્રભાસ પાટણ મ્યુઝિયમમાં સુરક્ષિત શ્રીધરની દેવ પાટણ પ્રશસ્તિ : લેખ. ઈ. સ. ૧૨૧૬.

17. Somnath and other Medieval Temples of Kathiawar by Cousins. P. 16.

૧૮. પ્રભાસપાટણ મ્યુઝિયમ, પ્રભાસપાટણ (જિ. જુનાગઢ)માં.

ઋણસ્વીકાર : મુ. શ્રી હરિશંકર પ્ર. શાસ્ત્રી તથા મુ. શ્રી મધુસૂદન ઢાંકી, સૂચનો માટે

☆ ☆ ☆ કલિંગ અને કાન્તલીય દેવમંદિરનાં શોભાંકનો

લેખક : **શ્રી મધુસૂદન ઢાંકી** સંશોધન વિભાગ, અમેરિકન ઍકેડેમી ઑફ બનારસ

વાસ્તવદર્શી, વસ્તુનિરૂપક અને સૌંદર્યનિષ્ઠ કલાની, સાંપ્રત નૂતનવાદના અવતરણ પહેલાં, પશ્ચિમમાં અને પશ્ચિમી સાંસ્કારથી તરબોળ યા થોડેવત્તે અંશે પ્રભાવિત સૌ દેશોમાં, ભારે પ્રતિષ્ઠા હતી. કેવળ સૌંદર્યને જ અભિવ્યક્ત કરે તે કલા—પછી ગોલક સાહિત્યનું હોય, સંગીત અને નૃત્યનું હોય, કે પછી શિલ્પનું કે સ્થાપત્યનું હોય; એ માન્યતા સામે ઊઠેલાં બંડ અને એમાંથી જન્મેલા નવતાવાદને એની પ્રથમ તો સ્વીકૃતિ અને ત્યારબાદ ધીરે ધીરે પણ ચોક્કસપણે મળેલા અત્યધિક સાફલ્ય અને આજે તો એના જોવાતાં સર્વવ્યાપી-પણા અને ચક્રવર્તીપદનું એક પરિણામ એ આવ્યું કે પ્રણાલિગત કલાઓ યા તો પ્રાચીન કલાઓનાં સંઘટક તત્ત્વો પર આધારિત ગઈ પેઢીએ સર્જેલ ને ત્યારે નવીન મનાતી કલાઓ, વિજેતા રાજાના રથચક્રે સાંકળોથી ખેંચાતા આવતા પરાજિત રાજાઓ સરખી દશામાં મુકાઈ; ને એ ઘટનાની સાથે જ રાતને પોરે સૌ રવોને નીરવ કરી નાખવા મથતાં તમરાંની અદમ્ય અવિરતતા અદ્યતનતાના અંતિમવાદી પુરસ્કર્તાઓ અને તેમના જોડીદાર કલામીમાંસકોનાં વલણ અને કવનમાં પ્રવેશી હોય તેવી પ્રતીતિ થવા લાગી. પશ્ચિમમાં તો જાણે એ બરોબર હશે; વાસ્તવવાદના સર્વાધિક, આત્યંતિક આદર પછી, માત્ર રમણીયતાને જ ત્રિપરિમાણમાં તાદૃશ્ય કરવાના, હૂબહૂપણાની એકાન્તિક પૂજા-સાધના સામે એ પ્રતિક્રિયા વિજ્ઞાનના વિકાસ સાથે આવિષ્કૃત થયેલા કલાનાં નવાં ઉપાદાનો-પરિવેશો ને યુગબળના પ્રવેગની સાથે સ્વાભાવિક અને વાજબી લાગે. પણ છેલ્લા દાયકાથી આ વલણમાં ત્યાં થોડું પણ ચોક્કસ અને મહત્ત્વપૂર્ણ પરિવર્તન આવ્યું છે. રૂપનિષ્ઠ કલા જો પુરાણા, વીતી ગયેલા જમાનાની હોય, એનાં પારંપર્યનો પૂર્ણપણે હ્રાસ થઈ ચૂકયો હોય, ને આજે એને પુનર્જિવિત કરવાનો મિથ્યા પ્રયાસ કે એના ચાળા પાડવાનો ઉદ્યમ ન થઈ રહ્યો હોય, તો આધુનિક કલા-વિવેચકો અને નવલેખનવાદીઓ નિજી સમયખંડના વિવરની અંદર એ પડી રહે, તો એ સંદર્ભમાં એને સહી લેવાની ઉદારતા દાખવી શકે છે ને એનાં પરિશીલન—પર્યેષણા કરનારાઓની ઠેકડી ઉડાડવા કે હતા-ન-હતા કરી નાખવાની ચેષ્ટા યા વૃત્તિ દાખવવાને બદલે સહોપસ્થિતિ નિભાવી લેવા જેટલી તૈયારી પશ્ચિમી વર્તુળોમાં તો આજે ચોક્કસપણે દેખાય છે. એની પ્રતીતિ તો ત્યાં પ્રતિવર્ષ પ્રકાશિત થતાં દેશેદેશેનાં પુરાતનકલા તેમ જ સ્થાપત્ય પરનાં દળદાર, સુઘડ અને સુરુચિપૂર્વક છપાયેલાં ઉચ્ચ કોટિનાં પરિચયાત્મક, લોકભોગ્ય કે પછી ચિંતનપૂર્ણ ને વિવેચનાત્મક ફૂડીબંધ પ્રકાશનો પરથી મળી રહે છે.

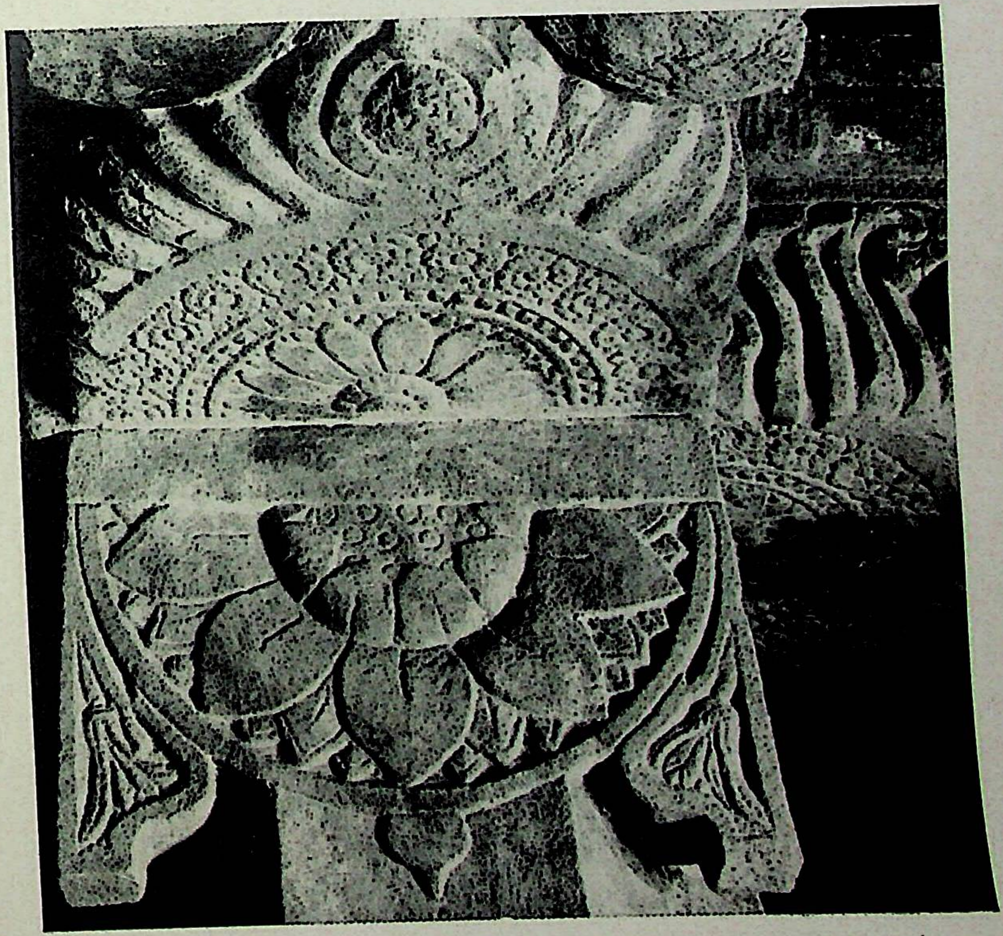
આ બદલાયેલા વાતાવરણ સામે આપણે ત્યાંની પરિસ્થિતિ કંઈક જુદા જ પ્રકારની વરતાય છે. એક બાજુ પુરાણમતવાદીઓની અર્ધસમજણ-અસમજણભરી, કાળઅકાળના વિવેક વિનાની, કલા-ઈતિહાસના પાયા અને કલાવિવેચનના મૂલગત સિદ્ધાંતોની ખબર વિનાની ડિંગાડિંગ, અહોભાવપૂર્ણ શંખનાદી ભાક્ત; ને બરોબર તેની સામે એને ઘેરો ઘાલીને પડેલી અદ્યતનતાના પુરસ્કર્તાઓની છાવણીમાંથી સંભળાય છે—ગડગડતાં નગારાંના ધ્વનિપ્રકોપ શા ધુત્કાર-ચિત્કાર. સાહિત્યક્ષેત્રે તો એવું થયું છે કે પરંપરાવાદીઓનું સંખ્યાબળ મોટું હોઈ, બહુજનસમાજ કંઈક કુતૂહલથી, તો કંઈક જૂની પદ્ધતિના લેખનના પૂર્વના અને સતત તેમ જ અઢળક પરિચયને કારણે, એ પક્ષે ઊભો હોવાનો આભાસ થાય છે. ત્યાં નૂતનવાદીઓ શાકમારકીટમાં ઘૂસી ગયેલા, અહીંતહીં ઢગલામાંથી ઘીસોડાં તાણી લેતા ને કાછિયાઓને શિંગડે ચડાવતા આખલાઓનાં દૃશ્યો ખડાં કરતા હોય, તેવું બહારથી જોનારાને લાગે. બીજી તરફ કલાક્ષેત્રે ઊલ્ટી વાત બની છે. પ્રાચીન ચિત્રશૈલીઓ ને શિલ્પક્રિયાની આજે મરી પરવારેલ પરંપરાઓને કારણે નવીનતાવાદીઓને ત્યાં મોકળું મેદાન મળી ગયું છે. વાસ્તવવાદી યા તો પુરાણી પરિપાટીઓમાંથી પ્રેરણા પી, એની આકૃતિઓનાં ચાંદુડિયાં પાડનારા કલાકારોની ૧૯૫૦ સુધી વખણાતી કલા આજે તો ઉપહાસને પાત્ર બની છે; અ-કલાના વર્ગમાં સ્વયમેવ મુકાઈ છે. કંઈ નહીં તોયે, આજની પળે તો એવું દેખાય છે.



સ્તમ્ભ પરનું કમલાંકન
ચિક્કગુડિ : ઐહોળે
કર્ણાટ નાગર શૈલી :
સમય : આઠમા શતકનો
આરંભ* * * *

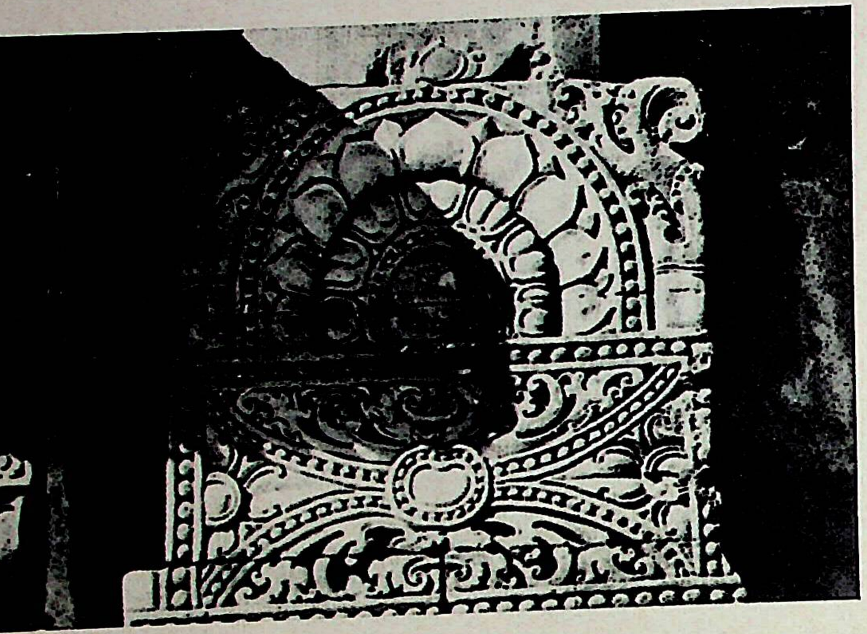
(૧)

(ફોટોચિત્રો, ધી અમેરિકન એકેડેમી ઓફ બનારસનાં સૌજન્યથી)



(૨)

સ્તંભ પરનું કમલાંકન :
ચિક્કગુડિ, : ઐહોળે,
કર્ણાટ નાગર શૈલી : સમય
આઠમી સદીની શરૂઆત



ભુવનેશ્વરના વૈતાળ – દેવળના જંઘા – સ્તંભનું કમલ-શોભન : કાલિંગ શૈલી : સમય : આઠમા શતકનું છેલ્લું ચરણ . . . . .

(૩)

(ફોટો-ચિત્ર : ધી અમેરિકન એકેડેમી ઓફ બનારસના સૌજન્યથી)



(૪)

ગ્રાસ-વરાલ — સંયોજનનું આરંભિક સ્વરૂપ : પરશુરામેશ્વર : ભુવનેશ્વર : : : : કાલિંગ શૈલી : સમય : સાતમા શતકનો મધ્યભાગ . . . . .



ઐહોળેના દુર્ગા-મંદિરની આન્તરભિત્તિના અધિષ્ઠાનની
કંધરમાં કોરેલ મકરલીલાનુ શોભન : સમય સાતમા
* * * શતકનો પૂર્વાર્ધ : કર્ણાટ-દખ્ખણ શૈલી * * *

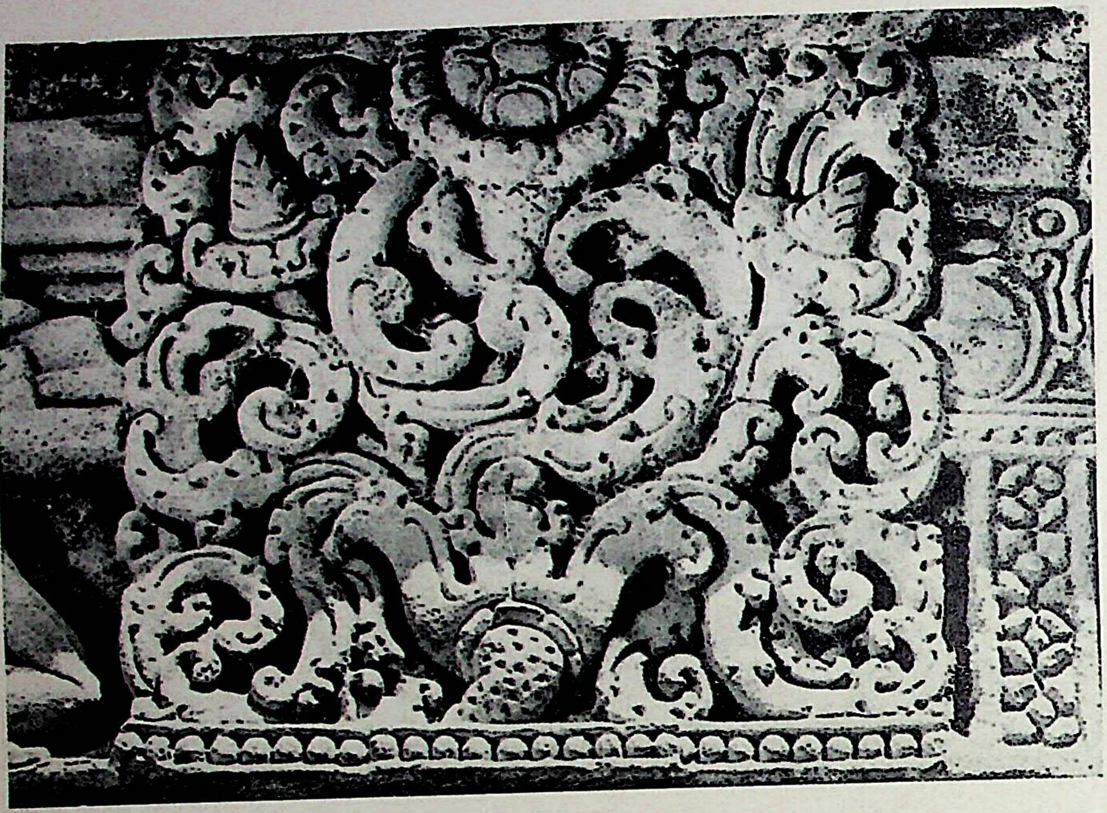
(૫)

(અમેરિકન ઍકેડેમી ઑફ બનારસનાં સૌજન્યથી)



(૬)

ઐહોળેના દુર્ગા-દેવળના આંતરગર્ભના અધિષ્ઠાનમાં
કોરેલ એક વલ્લીખંડ : કર્ણાટક-દખ્ખણ શૈલી :
* * * સમય : સાતમા શતકનો પૂર્વાર્ધ * * *



કલ્પવલ્લી : દક્ષિણ ખત્તક પરશુરામેશ્વરમંદિર, : ભુવનેશ્વર : કાલિંગ શૈલી : સમય: સાતમા શતકનો મધ્ય ભાગ * * *

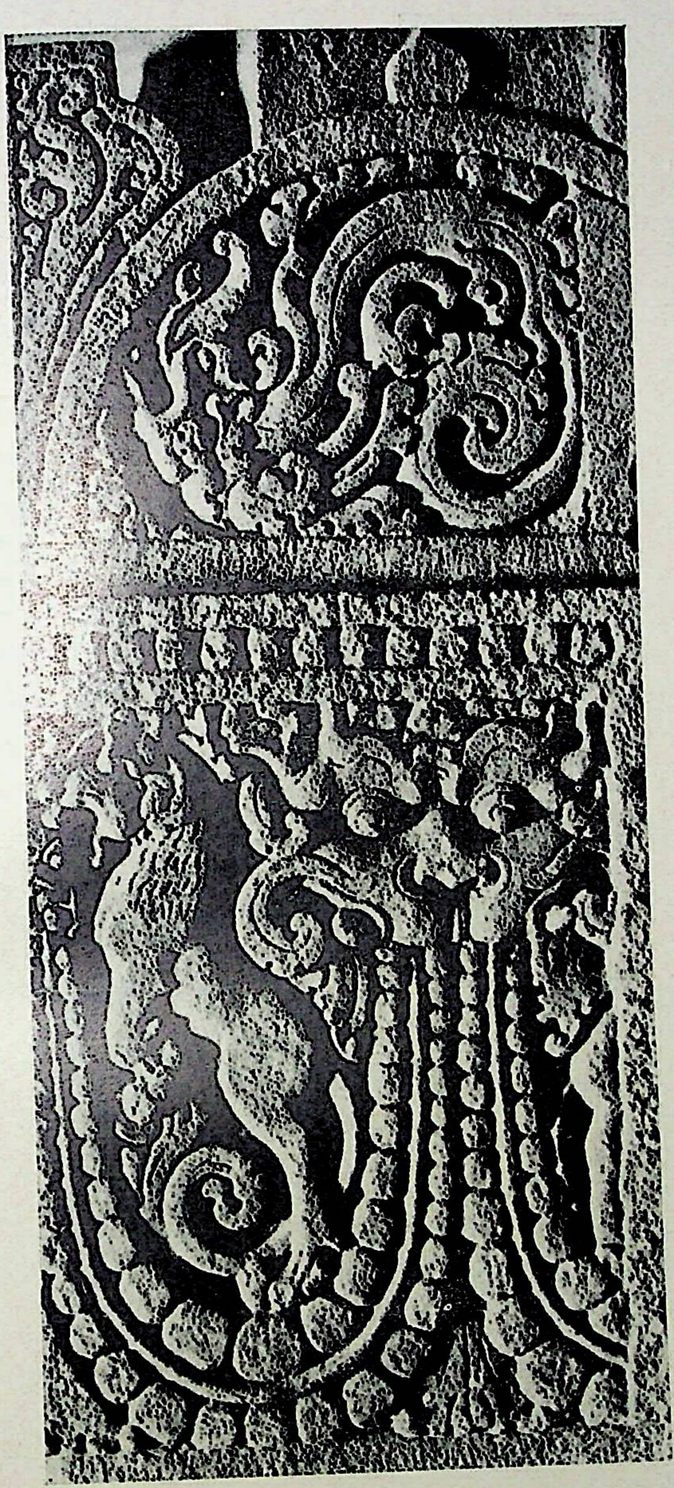
(૭)

(ફોટોચિત્રો અમેરિકન એકેડેમી ઑફ બનારસના સૌજન્યથી)



(૮)

ચક્રવાક, સ્તમ્ભ, ચિક્કગુડી: ઐહોળે : કર્ણાટ-નાગર શૈલી : સમય : આઠમા શતકનો આરંભ * * * * *



(૯)

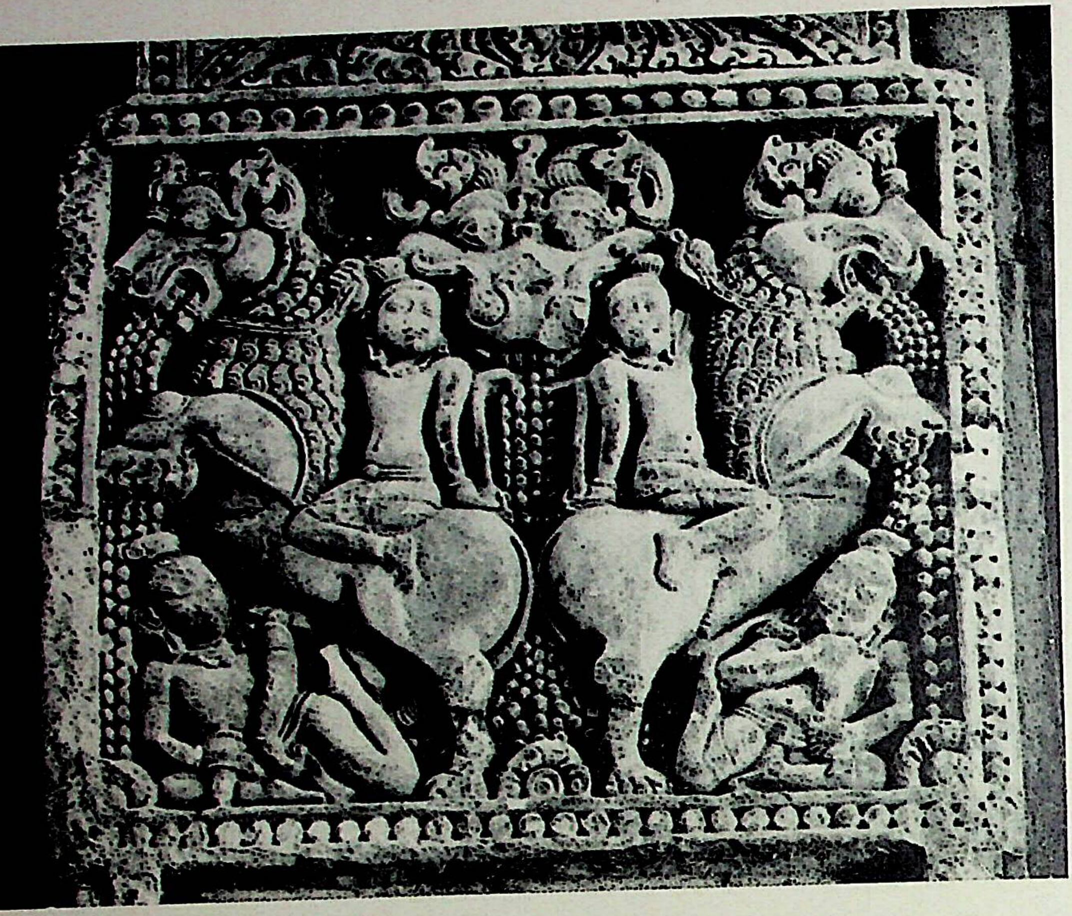
ચિક્કગુડિના ગર્ભગૃહના અર્ધસ્તંભ પર ગ્રાસ-વરાલાદિ રૂપ-શોભનો : ઐહોળે : સમય : આઠમા શતકનો આરંભ

(આર્કિયોલૉજીકલ સર્વે ઑફ ઇન્ડિયાનાં સૌજન્યથી)



(૧૦)

ચિક્કગુડિ ગર્ભગૃહના અર્ધસ્તંભ પર ગ્રાસ-વરાલાદિ રૂપ-શોભનનો કંડાર : ઐહોળે, સમય આઠમા શતકનો પૂર્વાર્ધ કાલિંગ-નાગર-શૈલી



મુક્તાગ્રાસ અને મુક્તા વરાલ : જંઘા–સ્તંભ : વૈતાળ દેવળ, ભુવનેશ્વર : કાલિંગ શૈલી : સમય : આઠમા શતકનો આરંભ

(૧૧)

(અમેરિકન એકેડેમી ઑફ બનારસના સૌજન્યથી)

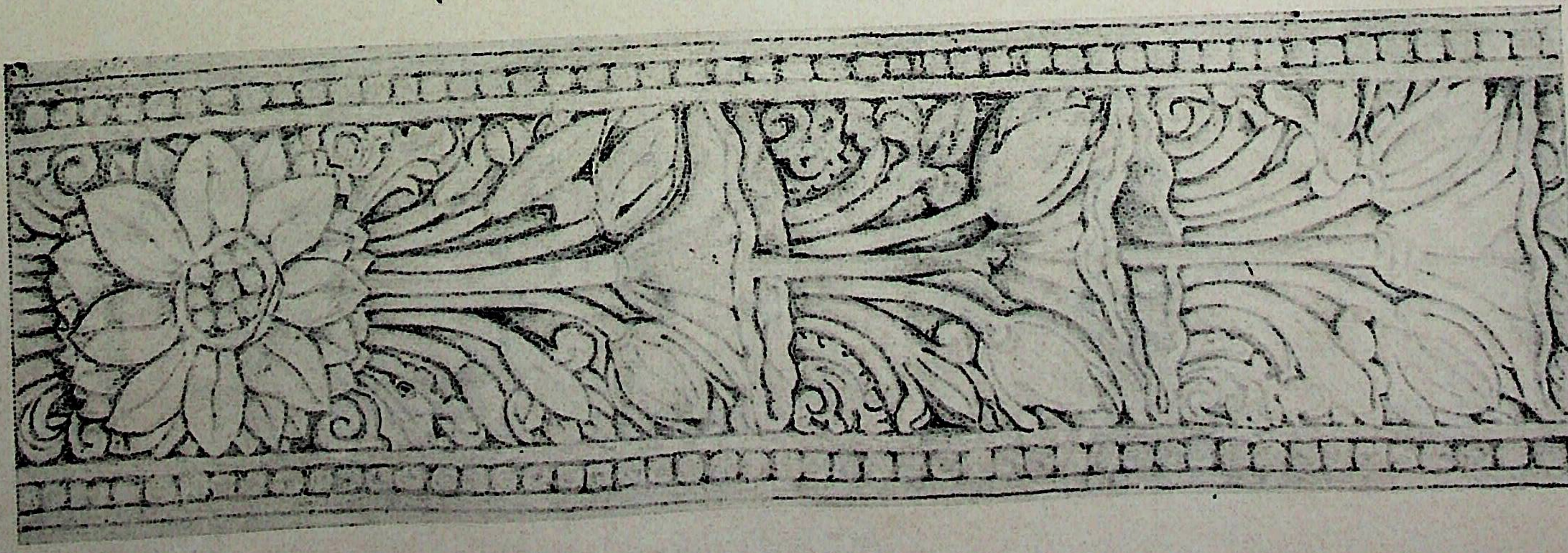


(૧૨)

મુક્તા-ગ્રાસ અને મુક્તા-વરાલ : જંઘા–સ્તંભ : વૈતાળ દેવળ, ભુવનેશ્વર : કાલિંગ શૈલી : સમય : આઠમા શતકનો અન્ત ભાગ

ઐહોળેના ગુડરગુડિના ગૂઢ મંડપના ભારપટને તળિયે કંડારેલ ફુલ્લ-કમળનું રેખાંકન

(પેન્સિલ-રેખાંકન : અમેરિકન એકેડેમી ઑફ બનારસનાં સૌજન્યથી)



હવે પ્રશ્ન છે પુરાણી કલાના મૂલ્યનો; એને વિવેચવાની સાર્થકતા-નિરર્થકતાનો. એના આવિષ્કારોને આધુનિક વ્યાખ્યાર્થમાં કે વ્યંગ્યાર્થમાં કલાત્મક માની શકાય કે નહીં તે વાતનો. જ્યાં સુધી ઉત્તમ કોટિની પુરાણી ભારતીય કલાઓને નિસ્બત છે, ત્યાં સુધી એનો ઉત્તર સ્પષ્ટ જ છે. નવીનતાવાદીઓના કેટલાક પ્રહારોમાંથી તો તેને તાત્કાલિક મુક્તિ મળી શકે તેમ છે. પહેલી વાત તો એ છે કે એ ધર્માશ્રિત અને એથી કથાનિરૂપક હોવા છતાં, પૂર્ણતયા વાસ્તવદર્શી નથી. પરંપરાની મર્યાદાની વચ્ચાળે પણ એ પ્રયોગશીલ અને પરિવર્તનાત્મક રહી છે. રૂઢિચુસ્તતાના અંકુશ સાથે 'મનોધર્મ'ને પણ મોકળાશથી વિસ્ફુરવાની તક અપાઈ છે. એના દેશકાળ અનુસાર, જુદા જુદા અનેક સંપ્રદાયો ઉદ્‌ભવ્યા છે. આથી એ નિઃસીમ વૈવિધ્ય અને પરિવેશનું બાહુલ્ય પણ ધરાવે છે. જેમ એક છેડે એ સૌંદર્યાનુલક્ષી, રૂપપ્રધાન છે, તો બીજે છેવાડે કેવલતા, અમૂર્તતા અને વિલક્ષણતાની અનુભૂતિ પણ એના વ્યાપને આવરી લે છે. એ ભાવવાહી પણ બને છે તો કવચિત્ અનૂર્મિલ અને કેવળ સાંકેતિક પણ બની શકે છે. એ ક્યારેક વિડંબક, વિપ્લવી અને આક્રમક પણ બને છે; જોકે બહુધા એનાં ઝોક અને વહેણ સમર્પક અને શાંત-રસલક્ષી રહ્યાં છે. કેટલીયે વાર એનાં સર્જનોમાં પુનરુક્તિ, થાકેલ પર્યાય અને લથડેલ-કથડેલપણું પણ વરતાય છે; પણ એના ઉત્કૃષ્ટ આવિર્ભાવોમાં રસ-સંવેદના પ્રધાનતત્ત્વરૂપે, જીવાદોરીરૂપે, વિલસતી રહે છે. સિસૃક્ષાની સાથે જ સર્જનશકિતનો ચેતોવિસ્તાર થતો પણ એમાં પેખી—અનુભવી શકાય છે.

ભારતીય કલાનું એક મુખ્ય લક્ષણ છે એની ભૂષણાત્મકતા; અને એ સંદર્ભમાં એની ઉપયુક્તતા સર્વોપરિ અને અનન્ય મનાઈ છે. એના ઉદ્‌ભવ અને બાહ્ય વિકાસ પણ બહુધા એ હેતુસિદ્ધિ-ઉપલક્ષ્યે જાણ્યે-અજાણ્યે થયેલાં અનેકવિધ પ્રયોગો-ખેડાણોને કારણે થયા હોય તેમ લાગે છે. પુરાણી સંસ્કૃતિના આદર્શો-ખ્યાલાતોને અનુરૂપ તત્કાળનાં વાઙ્મય અને વસ્તુવિચારોને બિંબિત કરતી અલંકારપ્રવણ તક્ષણકલા પણ એ કારણસર સહેજ જ સૌંદર્યપ્રવણ બની રહે છે. સૌંદર્ય એ કલાનો અવિભાજ્ય, અપરિહાર્ય, આવશ્યક અંશ છે એવું આજના કલાચિંતકો માનતા નથી; પણ ઊલટપક્ષે સૌંદર્યપરક તત્ત્વો ગ્રહતા આવિર્ભાવો કલામય નથી જ એ માન્યતા કદાચ એકાન્તિક, વધુપડતી આગ્રહી—કદાગ્રહી પણ કહી શકાય—અને આગળ જતાં થનાર અને આજની પળે એના થકી થઈ રહેલાં કેટલાંક નુકસાનો કદાચ કાયમી અને બેઅંદાજ પુરવાર થવાનો ભય રહે. નૂતનતાવાદના અમુક સિદ્ધાંતો, માન્યતાઓ ને કેટલાક સાંપ્રદાયિક કદાગ્રહો અને એની વ્યવહારમાં થયેલી લગાવટોનાં નીપજેલાં પરિણામો, એ સૌની મૂલગત અને અર્થગર્ભ ખામી, અને અંતરંગમાં અમુક અંશે રહેલા અચિરસ્થાયીપણાને કારણે પણ એના યથાતથા સ્વીકાર, આંધળું અનુસરણ અને એના ખાતર સ્થાપિત ઉત્તમ પરંપરાઓને ફગાવી દેવાની ઉતાવળ કરવાથી ક્રાંતિની આગમાં ઘણાં સારતત્ત્વો ભસ્મ થઈ જવાનો ભય રહે છે. એથી સાંસ્કૃતિક ક્ષેત્રે છીએ તેથીયે વિશેષ રંક બની જવાની ભયંકર સંભાવના રહેલી છે. નવી દિશાઓ ખોલવા માટે પ્રસ્થાપિત પરંપરાઓ—પુરાણી કે પછી આધુનિક—સામેનો સનાતન વિદ્રોહ વ્યકિતઓ માટે ઇચ્છનીય હશે; પણ સારા સંસારને એ માર્ગે એકદમ ઝંપલાવવાનું કહેવામાં રહેલાં જોખમો સ્પષ્ટ જ છે.

આ 'પરિપ્રેક્ષણ'ની પળ છે, ભારતમાં પ્રાચીન અને મધ્યયુગે થયેલા પ્રયાસો—કલાવ્યાપાર—ને આલોકવા-સમજવા, ને એના કલાપદાર્થને સંતુલવા-મૂલવવાના પ્રયત્નોને વિસંગત, વર્તમાન પ્રતિ આંખ મીંચીને અતીતમાં આશ્રય લેવાની ભાગેડુવૃત્તિ, ભૂતકાલીન ગૌરવોમાં ડુબડુબાં કરી પરિતોષ પ્રાપ્ત કરવાની પ્રેતવાસના ગણાવી દેવામાં મોટું જોખમ રહેલું છે; પુરાતન યુગની ઘણી ઘણી ઉત્તમ, સંતર્પક કૃતિઓ—જોવા સમજવાની શક્તિ, વૃત્તિ અને રુચિને હાથે કરીને ઠીંગરાવી મારવાની સંભાવના એથી ઊભી થાય છે.

ભારતીય શિલ્પકલામાં 'રૂપકર્મ' અને 'ભાતકંડાર'ને સમાન સ્થાન તેમ જ અવકાશ અપાયાં છે. દેવાલયનાં અંગોપાંગ પર કોરાતી શિલ્પસૃષ્ટિ એક બાજુથી ધર્મવિધિ અને ધર્માનુષંગી માન્યતાઓનાં પુરાણાં પણ અર્થપૂર્ણ પ્રતીકો—રૂપાત્મક કે ભાતપૂત—નો મર્માળો ઉપયોગ કરે છે, તો બીજી બાજુથી એ જ

વસ્તુને, પ્રણાલીની નિજી ગુંજાયશ અનુસાર, કલાત્મક અભિવ્યક્તિ અર્પી દેવમંદિરને આભૂષિત કરવામાં પણ સફળ રહે છે.

અલંકારવૈભવી ભારતીય કલાએ, એની વિવિધ દેશકાલીન પરિપાટીઓમાં, એ કારણસર મોટી સંખ્યામાં ધ્યાન ખેંચે તેવાં શોભનો, રૂપઘટકો અને એના નોખા નોખા પ્રયોગથી સર્જાતા ભૂષણલીલાના ચેતોહર વિભાવો રજૂ કર્યા છે. એમાંયે ગુપ્તકાળના મધ્યાહ્નથી, એટલે કે પાંચમી સદીથી લઈ દસમા સૈકા સુધીનાં દૃષ્ટાંતોમાં, સૌંદર્યનો ભર્યોભર્યો, રુચિર, બહુરૂપાત્મક પણ વિવેકપૂત આવિષ્કાર સ્પષ્ટ રીતે દેખાય છે.

ગુપ્તયુગમાં પાંગરીને પુષ્ટ થયેલી, કાવ્યદ્યુતિમય પણ શિસ્તપરસ્ત કલા ગુપ્તોત્તરકાલે વિશેષ પ્રવાહી, વિમુક્તાચારી, કલ્પક અને પ્રયોગશીલ બની રહે છે. કંઈક અંશે એકવિધ કહી શકાય તેવી, સારાયે ઉત્તર ભારતમાં સમથળ ફેલાયેલી, એકાત્મક, અને સ્થિરત્વ પામી ગયેલી ગુપ્તકાલીન કલાને સ્થાને મોકળે મને વિચરતી, વિધવિધ અને મૌલિક ચેષ્ટાઓ દાખવતી અભિવ્યક્તિઓ આ અનુગુપ્ત સમયમાં કોળી ઊઠે છે.

એ યુગનાં પ્રધાન વલણોને પૂર્ણતયા વાચિત કરતી, અને એથી એનાં લક્ષણોને સામર્થ્યપૂર્વક પ્રગટ કરનાર, બે ભિન્ન પણ સમકાલીન કલાસંપ્રદાયોએ સર્જેલ સમદર્શી શોભાંકનોનાં કલાંગને એનાં કેટલાંક ચુનંદાં દૃષ્ટાંતો દ્વારા મીમાંસવા અહીં પ્રયત્ન કરીશું.

એ બે પ્રાદેશિક પરિપાટીઓમાંથી એક તો છે પૂર્વ ભારતમાં મોખરાનું સ્થાન ભોગવતા કલિંગદેશની; ને બીજી છે ઉત્તર અને દક્ષિણ ભારતની સંધિસીમાએ ઊભેલ સંસ્કારસંપન્ન કુંતલદેશની.

ભારતીય શિલ્પ તેમ જ ચિત્રમાં કમલને સાંપડેલ સર્વાધિક આદર અને એથી એની જોવાતી સાર્વત્રિકતા કંટાળાજનક નીવડત, જો જુદા જુદા કાળ અને પ્રદેશના કલાધરોએ એને નોખીનોખી રીતે, અનેકવિધ પ્રકારે આકારિત ન કર્યું હોત તો. ભારતીય 'માર્ગી' સંગીતમાં કેટલાક રાગો સદીઓથી ગવાતા હોવા છતાં, જેમ અલગ અલગ ધ્વન્યતા, વિધવિધ ખિલાવટ અને નિરનિરાળી લગાવટને કારણે નિતાન્ત તાઝગીભર્યા અને અસરકારક રહે છે, તેવું જ ભારતીય સુશોભનોનું પણ—જ્યાં સુધી પુરાણી વિક્ષણકલાઓની પરંપરાઓ જીવતી રહી ત્યાં સુધી—બનતું રહેલું.

* * *

અજંતાનાં ભિત્તિચિત્રોમાં અને સ્તંભો પર કંડારાયેલાં કમલાંકનોથી તો પૃથક્જન પણ હવે સારી રીતે પરિચિત છે. એ જ રીતે મથુરા અને સારનાથની શાક્યમુનિ બુદ્ધની પ્રતિમાઓના શિરોપ્રદેશ પાછળના ભામંડલના કમલકલાપથી પણ ભારતીય કલાના અભ્યાસીઓ સુપરિચિત છે. કમલશોભનના અહીં રજૂ કરેલ કુંતલ અને કલિંગનાં ઉદાહરણો વિરલ નહીં, તોયે લભ્ય પ્રકાશનોમાં ભાગ્યે જ નજરે ચઢતાં અંકનોમાં ગણી શકાય.

આમાંનાં પહેલાં બે (ચિત્ર ૧ અને ૨) કર્ણાટની પ્રાચીન નગરી ઐહોળે (અહિવલ્લિ)ના 'ચિક્કગુડિ' નામક મંદિરના સ્તંભના ઉપરીભાગે અને શિરોદલને તળિયે પાંખડીઓ ફેલાવીને અર્ધવર્તુળમાં અંકાયેલ કમલને રજૂ કરે છે. બહારથી તો સાધારણ અને સાદાં દેખાતાં આ દેવાલયના સ્તંભો, 'વિતાન' (છત) અને દ્વારશાખા પર ઊંચી કોટિની કંડારભૂપા કરી છે. ચિત્ર ૧માં દેખાતા અર્ધકમલની વાંકી વાળેલી પાંખડીઓ છે તો ઘાટીલી, પણ તેમાં પાડેલા ત્રણ ત્રણ આંકા તેની શોભનીયતામાં થોડો ઘટાડો કરી દે છે. ચિત્ર ૨માં રજૂ કરેલ પદ્મનો પ્રસ્તાર અને એક એક પાંખડીનો ઘાટ અને પથરાટ, નીચલી પાંખડીઓના પુંજની પશ્ચાદ્ભૂ અને આંતરવર્તુળમાં છીપેલા ડોડાને આછેરો ઢાંકતી પંક્તિઓનો વળાંક વધારે કલામય છે. એ જ રીતે સ્તંભ-શીર્ષ (શરાં)ને તળિયે કાઢેલ બત્રીસ પાંખડીનો પદ્માર્ધ પણ ચિત્ર ૧ના સમાંતર સ્થાને રહેલ કમલ કરતાં વિશેષ ચારુ ભાસે છે.

આની સાથે પોણી સદી પછીથી કલિંગ દેશમાં ભૌમ-કર શાસન દરમિયાન એ પ્રદેશની લાક્ષણિક શૈલીમાં સર્જાયેલ કમલનાં શોભાંકન (ચિત્ર ૩)ની તુલના કરીએ તો ઉભય શૈલીઓ વચ્ચે રહેલ વિભાવનાનો અને હથરોટીનો ફર્ક તુરત જ છતો થાય છે. ઐહોળેનાં દૃષ્ટાંતો કરતાં હવે રજૂ કરેલ ભુવનેશ્વરના વૈતાળ દેવળના મંદિરની બાહરી ભીંતનો જંઘાસ્તંભ પર રત્નબંધનાં ચોસલાં પર ચડાવેલ અર્ધકમલમાં સફાઈ અને ઓપ વિશેષ છે. ઐહોળવાળાં કમલોને છે તેવી જાડી પાંખડીઓ અહીં નથી કે નથી તેના જેવી નૈસર્ગિકતા; પણ એની ભૂષણક્ષમતા વધારે ચડિયાતી છે. આકલ્પન અને ઉઠાવમાં મીઠો દમામ અને ખાનદાન શાહીપણું વરતાય છે. એક એક પાંખડીમાં છીપલીની શુચિતા ચમકે છે અને કમલને ફરતા દોરેલ સ્વચ્છ મુક્તાવર્તુળની બહાર બે બાજુને ખૂણે જલશિકર શો ઉછાળો લેતા વલ્લિખંડનું 'પરિકર્મ' કારીગરીનું આભિજાત્ય દર્શાવી રહે છે. ઐહોળેના પદ્મપોષમાં ચિત્રકારીની સાહજિકતા છે. ભુવનેશ્વરની અંબુલીલા પાછળ રત્નપરીક્ષકની દૃષ્ટિ અને સુવર્ણકારનું કૌશલ દીપ્ત બનતું દેખાય છે.

આ વાત થઈ કમલપુષ્પની. પણ નિસર્ગમાં કદાપિ જોવા ન મળે તેવી પ્રવાહી રેખાના વલણે વલણે વેલરૂપે વહેતી મૃણાલની અલગારી શોભા અજન્તાના ચિત્રકારોએ ત્યાંનાં લયનમંદિરોનાં વિતાનોમાં થોકે થોકે રમતી મૂકી છે. કમલ અને પદ્મકોશને વળી પોયણાં અને મુકુલના સમૂહરૂપે રજૂ કરી તેમાં ધીર સમીરે જાગતાં આછાં આછાં ડોલનને પણ પુરાણા પાંડ્યયુગીન ચિત્રકારોએ સિતણ્ણવાસલના ગુહાલયની છતની ચિત્રણામાં સંયોજી લીધું છે. અર્ધાં ખીલેલ પોયણાંના સમુદાયનું લલિતડોલન અને મૃણાલવલ્લિની છંદલીલા એ બંને અલગ પ્રકારની વિભાવનાના પછીથી સહિયારા પ્રયોગથી સર્જાયેલી એક અપૂર્વ અને અજન્તામાં પણ જોવા નથી મળી એવી અનન્ય ભાત, ઐહોળેના ગુડરગુડિ નામક મંદિરના ગૂઢમંડપના ભારપટ્ટને તળિયે તક્ષાયેલી જોવા મળી છે (જુઓ અહીં રેખાંકન). અજંતાના ઉજ્જવળ દિવસો આથમી ગયા બાદ, દખ્ખણમાં અને કર્ણાટના વાકાટકયુગની કલાના અવશેષો અને સ્થાનિક મેધાના મિલનથી નવા નવા કલાસંપ્રદાયો છઠ્ઠા શતકના મધ્યભાગથી લઈ, સાતમા સૈકાના પ્રથમ ચરણ સુધીમાં અસ્તિત્વમાં આવેલા. ગુડારગુડિના મંદિરને અજન્તાની કલાનો વારસો મર્યાદિત રૂપે મળેલો જોઈ શકાય છે. ગુડારગુડિનો સમય ચિક્કગુડિ કરતાં એક સદી આગળનો છે. ચાલુક્ય સમ્રાટ પુલકેશી દ્વિતીયના યુગનું એ દેવાલય છે.

પ્રશાન્ત સરોવરમાં મંદ મંદ વહેતા અનિલનો કંપ અનુભવી રહેલા, આછું આછું ઝૂકી રહેલા સદંડ-મુકુલદલની વચ્ચે સંસ્થિર રહેલ પૂર્ણ વિકસિત પંકજ, તે પછી ફરીને એ પંકજના નાભિકેન્દ્રમાં પરોવાઈને પ્રગટ થતી એની એ જ સૃષ્ટિ, એમ (પાટના મધ્યબિંદુએ કોરેલું ચત્તું કમલ છોડતાં) ઘોષ-પ્રતિઘોષની ચારિ-લીલાથી ઊર્ધ્વમુખી વેગ પકડતી ભાતનમણાશ અને પકવતા, સ્થૈર્ય અને ગતિના બિંદુ-પ્રતિબિંદુ, બિંબ-પુનર્બિંબ-ની મોહનાનું સારસ્યભર્યું અને અભિનવરૂપ દાખવી જાય છે. નલિનીદલનું આવું મનોહર ગુંફન, એના રસળતા લસરકાઓ, શિલ્પની નહીં પણ ચિત્રની રીતિના અનુસરણથી પ્રભવ્યાં હોય, તેમ દેખાઈ આવે છે.

પણ રેખાનું કલ્પક સામર્થ્ય તો મનોધર્મના વ્યાપારથી રચાતા અનર્ગળ પ્રકારના વલ્લિખંડોમાં વિશેષરૂપે પ્રગટ થાય છે. કૌન્તલીય શૈલી અંતર્ગત દખ્ખણીરીતિનાં આનાં બે ઉદાહરણો ઐહોળેના સાતમી શતાબ્દીમાં રચાયેલા દુર્ગદેવીના ભવનની આંતરભિત્તિના અધિષ્ઠાનના કંધરમાં પાડેલ ચોરસાઓમાંથી ચૂંટી કાઢી, અહીં ચિત્ર ૫ અને ૬માં રજૂ કરીશું. આમાં પહેલામાં દરિયામોજમાં શેલારો લેતાં મઘર અને મઘરબાળની સંવાદિતાને શોભનરૂપે કોતરેલી છે. મઘરનાં ભીંગડાંનો વાસ્તવદર્શી નહીં, તોયે પ્રતીતિકર ઉપાડ કરેલો છે. જલતરંગના વલયખંડોમાં સંયમશીલ શુષ્કતા અને મઘરનું અકાલ્પનિક રૂપ કંઈક અંશે ટાંગકાલીન ચીનની કલાનું સ્મરણ કરાવે છે. સારુંયે શોભન સ્વયંપૂર્ણ ભાસે છે; આજુબાજુ કાઢેલી લતા-પટ્ટીઓ વચ્ચે સંચારી

રેખાનાં ભિન્ન રસ નિપજાવતાં સ્વરૂપો—વૃત્તાતિવૃત્ત અને ભુજંગી—ના પરસ્પર સંતુલિત બનતા આલેખનનું આ એક નોંધનીય ઉદાહરણ છે.

ચિત્ર ૬માં રજૂ કરેલ વલ્લિગુચ્છ થોડું ઘવાયેલું છે અને એના ઘડનારનું ટાંકણું કંઈક શિથિલતાનો અનુભવ કરતું લાગે છે; છતાં ભાતસૃષ્ટિના કલ્પનનો સારો નમૂનો રજૂ કરી જાય છે.

રેખાવિલાસના આ દર્શનમાં આની સામે હવે જોઈએ કલ્પવલ્લિનું કાલિંગી શૈલીનું એક દૃષ્ટાંત (ચિત્ર ૭). એ પણ સાતમા શતકનું છે. ભુવનેશ્વરના જગવિખ્યાત પરશુરામેશ્વરના મંદિરના મૂલપ્રાસાદના વિનાયક-વાળા દક્ષિણ ખત્તકને મથાળે પ્રસ્તુત વેલની ગૂંથણીને ઝળુંબતી કોરેલી છે. આ કલ્પલતાનાં ઠસ્સો અને પ્રસ્તાર અનેરા પ્રકારનાં છે. જળચરજીવ અષ્ટપાદના તંતુશૂલ જેવા વળખાતા, વિસ્તરતા ને પટકાતા એના ઓળઘોળ ને છિદ્રાળા ગુચ્છોનું સંચાલન–સંયમન જાણે કે મૃણાલના ફૂલેલા ડોડાની છાલના કવચમાં છુપાયેલ કોઈ પ્રાણિજ મગજ દ્વારા થઈ રહ્યું હોય, તેવી આશંકા ઊભી કરી દે છે. ઊર્મિલ મનોહારીપણા સાથે દરિયાઈ વેલાની અપરૂપતા પણ તેમાં એકરસ થયેલી હોઈ, કલ્પનાશીલ શોભનનો એ એક ઉત્તમ નમૂનો બની રહે છે.

એક બીજા પ્રકારનું શોભન હવે જોઈએ. ઐહોળના અગાઉ નિર્દેશેલ ચિક્કગુડિના ગર્ભગૃહના અર્ધસ્તંભોના મધ્યભાગે કંડારેલ શોભનમેખલાઓમાં (ચિત્ર ૯–૧૦) હેઠળ મુક્તામાલા ઓકતા ગ્રાસ અને આજુબાજુ 'મુક્તાવરાલ'નાં પ્રાણવાન રૂપ કાઢેલાં છે. ઉપલા ભાગે 'અર્ધદર્પણ'માં દીર્ઘ પુચ્છને ઉભારતા મકર (ચિત્ર ૯), કે ચારો ચણતા હંસ (ચિત્ર ૧૦) કે પવનની ફરકથી હિલોળે ચડેલ જલતરંગ જેવા વિસ્ફુરાતા પિચ્છગુચ્છથી કૌતુક કરતા ચક્રવાક (ચિત્ર ૮)ની રૂપલીલાને મઢી લીધી છે. આવાં મકર, હંસ ને ચક્રવાક, અને એનાં સમુદ્રશિકરની સેરો જેવાં પૂંછડાં ને પીછડાં કુદરતમાં જોવા ન મળે. એ કલાકારનો કલ્પનાવ્યાપાર, સ્વૈરવિહાર છે. ગ્રીવા, મુખાદિના ભંગ અને અર્ધ ચક્રાવાની તાળીઓ દેતાં આ પ્રાણીશોભનોનાં પુચ્છપીચ્છો અસાધારણ સૌંદર્યને નિર્મિત કરી જાય છે.

આની સામે હવે કલિંગના પેલા વૈતાળ દેવળના જંઘા-સ્તંભો પર મણિકોશની નીચે કરેલ મુક્તાગ્રાસ અને મુક્તાવરાલની જોડીના સંયોજનને જોઈએ (ચિત્ર ૧૧–૧૨). રાજચિહ્ન જેવા જાજરમાન, ગૌરવાંકિત આ શોભનનું પુરોગામી દૃષ્ટાંત ભુવનેશ્વરમાં જ અગાઉ કહ્યા તે પરશુરામેશ્વરના મંદિરના ગૂઢમંડપના દક્ષિણદ્વારના સ્તંભ પર કંડારેલ છે (ચિત્ર ૪). તેમાં ગ્રાસનું બિભત્સ રૂપ આજુબાજુના વ્યાલો પર સરજોરી કરી જતું બતાવ્યું છે. વૈતાલદેવળમાં ગ્રાસ અને ઉછળતા વરાલ વચ્ચે પ્રમાણની સમતુલા વિશેષ જળવાઈ છે. ખુમારીભર્યા વ્યાલની રૂઢિગત પણ સુરુચિભરી કેશવાળી, સ્કંધપર ચડેલ સવારો, પાદાક્રાન્ત થયેલ શત્રુવર્ગ, આદિનાં સંયોગ અને સંતુલનથી સારુંયે સંયોજન ભર્યુંભર્યું, પૂર્ણતાને આરે, પહોંચી ગયું લાગે છે. ભૌમ-કર શાસનસમય કલિંગની શિલ્પકલાનો સુવર્ણકાળ હતો. એ યુગમાં કલિંગની શિલ્પિક શોભનકલા એની ચરમ સીમાએ પહોંચી ચૂકેલી. કર્ણાટકના ગ્રાસ-વરાલમાં વૈચિત્ર્યનો ઘેરો સ્પર્શ છે. કલિંગનાં દૃષ્ટાંતોમાં પાળેલાં કદાવર જાનવરોનું પ્રેમાળપણું સાધવાની અને સ્વામીનો ઇશારો થયે દોટ મૂકવાનું હોંશીલાપણું વરતાય છે. શોભનનો અભિપ્રાય બંનેમાં સમાન, પણ એની મુદ્રામાં કેટલો ફર્ક?

ભારતીય કલાના અભ્યાસમાં વિશેષ જોર દૈવી-માનુષી મૂર્તિઓ પર દેવાય છે. દેવ, ગંધર્વ, અપ્સરસ્, કિન્નર અને પ્રમથ, સિદ્ધ, મિથુન, ને પ્રેતાદિનાં પણ રૂપ-આવિષ્કારો અને કલાતત્ત્વો પર ઠીક ઠીક ચર્ચા થયેલી છે. પણ હંસ, મકર, ચક્રવાક, ગ્રાસ અને વરાલ, વલ્લિ અને જાલાદિ સુશોભનોની રસક્ષમતા અને એ સૌની કલાનુરૂપ થવાની મૂલગત, સ્વાભાવિક યોગ્યતા વિષે, એક ને એક શોભનની અનેક મુદ્રાઓમાં પલટવાના એના આંતરિક સામર્થ્યના અનુલક્ષમાં પ્રમાણમાં ઘણું ઓછું કહેવાયું છે.

☆ ☆ ☆ ભારતીય ભવનનિર્માણમાં વિકૃતિ

લેખક : **શ્રી પ્ર. ઓ. સોમપુરા,** સ્થપતિ, સોમનાથ મંદિર, પ્રભાસપાટણ

ગુજરાતની સ્થાપત્યકલા ભારતના અન્ય પ્રાંતો કરતાં વિશિષ્ટ પ્રકારની છે. તેમાંય સામાન્ય મકાનની કલા સુંદર અને દેશનાં હવાપાણીને માફક હતી કે છે. સુંદર ઝરૂખા, છજાં-છાજલીઓ, જાળીઓ, સ્તંભો, સંરાંભરણા, ફાંસડા (મદળો—બ્રેકેટ), ગોખો વગેરે ગુજરાતના સ્થાપત્યનાં અંગ છે. આ કલા પ્રથમ કાષ્ઠ, પછી પાષાણમાં ઊતરી. ઘણા જૂના કાળના તેના નમૂના પાષાણકાર્યના પ્રારંભકાળની ગુફાઓમાં જોવામાં આવે છે. સ્થાપત્યમાં પાષાણનો પ્રયોગ ગુફાઓથી શરૂ થયો હોય તેમ મનાય છે, તે સત્ય છે.

જોકે સ્થાપત્યમાં પાષાણનો પ્રયોગ ખાસ ધાર્મિક બાંધકામમાં કે રાજભવનોમાં કે મોટાં જળાશયોમાં થતો. સામાન્ય કોટિનાં મકાનોમાં તે તે પ્રદેશોમાં નીકળતા સામાન્ય પાષાણના બેલાં કે ટોડાપથ્થર (રબલસ્ટોન) કે ઈંટ અને કાષ્ઠનો મિશ્ર ઉપયોગ થતો; અને હજુ હમણાં સુધી આવાં મકાનોનું આયુષ્ય બસો-ત્રણસો કે ચારસો વર્ષોનું જોવામાં આવે છે. પરંતુ પાષાણનાં સ્થાપત્યોનું તો પાંચસો-હજાર વર્ષોનું આયુષ્ય જોઈએ છીએ. ઈંટના સારા બાંધકામમાં સોએક વર્ષ પહેલાં માટીનું ચણતર થતું. દીવાલો પોણા બે ફૂટ પહોળી લેતા, અને દર ત્રણ ત્રણ ફૂટે કાષ્ઠના 'અવાડ' અંદર-બહાર નાખીને બંને 'અવાડ'ને જોડતાં માટીઈંટના ચણતરવાળાં મકાનોને ચૂનાનું સુંદર પ્લાસ્ટર કરતા. તેની અગાશીનાં ધાબાં જૂનામાં જૂનાં, સારામાં સારાં જોઈએ છીએ. પ્લાસ્ટરવાળી ભીંત ઉપર ગેરુથી દેશી ઢબનાં ચિત્રો કરી દીવાલો શોભાવતા. આવાં મકાનો ત્રણસો વર્ષથી વધુ આયુષ્યવાળાં આપણે જોઈએ છીએ. કાષ્ઠના 'અવાડ' નાખવાની પ્રથા અને માટીમાં ચણતર લેવાની પ્રથા સારાં મકાનોમાંથી પોણોસો વર્ષથી લુપ્ત થઈ; તેમ જ વળી ચૂનાની વપરાશની રીત પણ ધીરજવાળી હતી. અગાશીના ધાબાંમાં તેમ જ ચૂનામાં ગોળ, ગૂગળ અને કાપેલા શણના ટુકડા નાખવામાં આવતા. આવાં ધાબાં ચારસો વર્ષનાં હજુ પણ ખંડેર મકાનોમાં લટકી રહેલાં જોઈએ છીએ. આથી ધાબામાં પાણીનું એક બિંદુ પણ ટપકતું નહીં. આપણા પૂર્વજો પોતાના ભવિષ્યના પરિવાર માટે સુખસગવડવાળાં યથાશક્તિ મકાનો બાંધી સંતોષ માનતા, અને તે ચારપાંચ પેઢી તો જરૂર ચાલતાં. શિલ્પવેત્તાઓએ કહેલું છે કે, પોતાના સુખ અર્થે બાંધેલાં મકાનોથી આનંદ થાય છે. દુઃખ, થાક ને અંતે ભટકતો મનુષ્ય પોતાના આશ્રયસ્થાનમાં આવી બધું દુઃખ ભૂલી જાય છે; એથી કહેવાય છે કે, ધરતીનો છેડો ક્યાં? તો કહે છે કે 'ઘર'. તે ખરેખર સત્ય છે.

આપણા સુપ્રસિદ્ધ કવિ દલપતરામે કાવ્યમાં સુંદર મકાનનું વર્ણન કરતાં કહ્યું છે :

"છજાંજાળિયાં માળિયાં ખૂબ છાજે,
રૂડાં બારી ને બારણાં તો વિરાજે"

વર્તમાન બાંધકામોની શૈલી દિવસે દિવસે ઊતરતી જાય છે. મૉડર્ન સ્ટાઇલના નામે શહેરોના આર્કિટેક્ટો જે રીતે કાર્ય કરી રહ્યા છે, તેથી તો ખરેખર દેશના કલાકૌશલ્યનો નાશ થઈ રહ્યો છે. પશ્ચિમનું આંધળું અનુકરણ થઈ રહ્યું છે. તેને સુધરેલી પદ્ધતિ કહેવામાં આવે છે તે ખરેખર ખેદની વાત છે. આપણા દેશની આબોહવાથી બિલકુલ પ્રતિકૂળ પશ્ચિમનું વાતાવરણ છે; અને તે શૈલી આપણા પૂર્વના દેશોમાં ઘુસાડી દેશની મૂળ શૈલીનો નાશ થઈ રહ્યો છે.

સિમેન્ટના પ્રયોગ-વપરાશ સામે કંઈ કહેવાનું ન હોય; પરંતુ ભવનના મુખદર્શનની વિકૃતિ થઈ રહી છે, તે ખેદની વાત છે. કોઈ પણ ડાહ્યો માણસ વાસ્તુદ્રવ્ય (બિલ્ડિંગ મટીરિયલ્સ)ની જુદી જુદી બનાવટો કે

તેના વપરાશ માટે કંઈ કહે નહીં. વિકાસ થતાં કાર્યને વેગ મળે તેમ સૌ કોઈ ઇચ્છે છે. તેમાં કદી અવરોધ ન હોય. વાસ્તુદ્રવ્યનો યથાયોગ્ય વપરાશ, તેની જરૂરિયાત પ્રમાણે થવો જોઈએ. સિમેન્ટ પાણીના બંધો, પુલો જેવા કાર્યમાં કે લાંબા ગાળા (સ્પૅન)ના કાર્યમાં તેની ઉપયોગ-વપરાશ જરૂરી છે. તે સૌ કોઈ સ્વીકારે જ. પણ સિમેન્ટના વધુપડતા વપરાશવાળાં મકાનોનાં આયુષ્ય અલ્પ છે. વળી સિમેન્ટના વધુ પડતા વપરાશનું બીજું કારણ લાકડું મોઘું થાય છે તે છે. કાષ્ઠની વપરાશવાળાં મકાનો લાંબાં આયુષ્યવાળાં આપણે જોઈએ છીએ, અને બસોત્રણસો વર્ષ પછી પણ જીર્ણ થયેલાં મકાનનું લાકડું ફરી ઉપયોગમાં પણ લઈ શકાય છે; જ્યારે સિમેન્ટનું આયુષ્ય અલ્પ છે. તે મકાન જીર્ણ થતાં તોડવા-પાડવાની મુશ્કેલી, ઉપરાંત તેનો ભંગાર બીજે નાખવાનું પણ ઘણું ખર્ચાળ બને છે.

પશ્ચિમશૈલીની રીતે શીખેલા આર્કિટેકટો તેના ગ્રાહકને જે રીતે સમજાવે છે તે માની લે છે. એન્જિનિયરિંગ કૉલેજમાં પશ્ચિમની રીતનું શિક્ષણ આપવામાં આવે છે; એટલે બિચારા આર્કિટેકટો પાસે પણ શી આશા રાખી શકાય? તેઓ શીખેલું જ ઘૂંટાવે ને? તેમાં તેના દોષને બદલે શિક્ષણશૈલી જ દોષને પાત્ર છે. જોકે જે શિખવાઈ રહ્યું છે તે બધું જ દોષને પાત્ર છે, તેવું અમારું કહેવું નથી; પરંતુ આપણા દેશની શૈલી ને બાંધકામના ઘાટઘૂટને ભૂલી જઈ, સીધી સાદી રીત ગ્રહણ કરાવે છે.

ચાળીશ વર્ષ પહેલાંની મુંબઈ નગરીના બાંધકામની શૈલી પશ્ચિમના ઘાટઘૂટવાળી, ઢબની હતી. અંગ્રેજોનો શાસનકાળ હતો તેથી તેનું અનુકરણ બાંધકામમાં થયું. તે આપણી દેશી પદ્ધતિથી કામ કરનારાઓને ખૂંચતું. તેઓ દેશની કળાશૈલીના ઘાટઘૂટવાળાં ભવનો થવાં જોઈએ તેમ ઇચ્છતા, પરંતુ તેવો વર્ગ બહુ જ અલ્પ હતો.

ત્યાર સુધી તો હજુ ઠીક હતું. એમ થોડો વખત માની લઈએ કે રોમન કે ગોથિક શૈલીના ઘાટઘૂટની શૈલી હતી. પરંતુ વર્તમાનકાળની બાંધકામની શૈલી 'બોડીબામણીના મુંડા' જેવી થઈ રહી છે. ન કાંઈ કૉર્નિસ, ન કોઈ ઘાટઘૂટ, કે ન સુંદરતા. કેવળ આંધળું અનુકરણ મૉડર્ન સ્ટાઇલના નામે થઈ રહ્યું છે. દેશના આર્કિટેકટોને દેશની કળાની જરા પણ પડી નથી. દેશની કળાને ટકાવી રાખવાની જરા પણ દરકાર નથી તે દુઃખની વાત છે.

મુંબઈ, અમદાવાદ અને અન્ય મોટાં શહેરોમાં ધીકતી પ્રૅક્ટિસ ચાલતી તેવા પરદેશી આર્કિટેક્ટ શ્રી બેટલીએ અમારા હાથે બાંધેલાં પશ્ચિમી ઘાટનાં દર્શનવાળાં ભવનો જોઈ ખેદ પામી મીઠો ઠપકો આપેલો કે, "આપના દેશમાં કળાસમૃદ્ધિનો ખજાનો છે. તે છોડી અમારી પશ્ચિમી શૈલીનું અનુકરણ કરો છો તે યોગ્ય નથી." ખરેખર આ ચીમકી અમને ઘણી લાગેલી. ત્યારથી મેં મારા હાથથી બાંધેલાં ભવનોનાં મુખદર્શનો ભારતીય શૈલીના જ બાંધતો રહ્યો છું. શ્રી બેટલીનો ટોણો ખરેખર સાચો અને સ્વીકારવા યોગ્ય હતો.

ભવનપતિને આર્કિટેક્ટ જે રીતે દોરી જાય તે રસ્તે દોરાય છે. જોકે ભવનનિર્માણની ઊંડી સમજવાળા ભવનપતિ હજારે એકાદ મળે. પરંતુ આર્કિટેકટના શોખ પ્રમાણે જ બંધાય છે. ભવનની અંદર સુખસગવડ માટે સામાન્ય બુદ્ધિના મનુષ્યો કે ઘરના અન્ય સભ્યો, ખાસ કરી સ્ત્રીવર્ગ થોડો રસ શરૂમાં લે છે. પછી જેમ જેમ મકાન બંધાતું જાય છે તેમ તેમ ચાલતાં કામે પોતાની જરૂરિયાતો ન જોતાં આર્કિટેકટો તેવા સુધારા સામે થઈને, મૂળ પ્લાનને વળગી રહે છે. આથી બંને વચ્ચે થોડું ઘર્ષણ ઉત્પન્ન થાય છે. પણ પાછળથી ભવનપતિઓ પોતાની રુચિ પ્રમાણે સુધારાવધારા કરાવી લે છે.

અમોએ આ વસ્તુ ભવનના સુખસગવડની બતાવી તે તો ઠીક છે; પરંતુ અમારો આગ્રહ ભવનના મુખદર્શન માટેનો છે. ભવનનું મુખદર્શન હમેશાં આપણા લોકો ભારતીય શૈલીનાં જ કરાવવાનો આગ્રહ રાખે.

કેટલાક સદ્‌ગૃહસ્થો પોશાકમાં પરદેશી અનુકરણ કરે છે, જોકે તે ક્ષંતવ્ય ગણીએ. દેશની આબોહવાને માફક પોશાક રાખવો પડે. આપણા મહાન નેતા બાલ ગંગાધર ટિળક મહારાજ વિદ્વાન અને પશ્ચિમની કેળવણી પામેલા હતા. છતાં પોશાકની બાબતમાં હમેશાં તેઓ દેશી પોશાકમાં જ શોભતાં અને ભલભલા પર પોતાના વ્યક્તિત્વની છાપ પાડતા. ડૉ. રાધાકૃષ્ણન અને વૈજ્ઞાનિક ડૉ. રમણ અને મહાન કલાવિવેચક ડૉ. આનંદકુમાર સ્વામી જેવા પુરુષો વર્ષો સુધી યુરોપ, અમેરિકામાં વસવાટ કરીને રહેલા છતાં પણ શિરાચ્છાદન તો પોતાના વડીલની રીતે જ પહેરતા, તે ગૌરવ લેવા જેવું છે. સુજ્ઞ આર્કિટેક્ટ બંધુઓએ એમાંથી ધડો લેવા જેવું છે.

પાંત્રીસેક વર્ષ પહેલાં કલકત્તામાંના સુપ્રસિદ્ધ માસિક 'મૉડર્ન રિવ્યૂ'માં ભારતીય શૈલીની ડિઝાઇનની સાથે લેખકે લખેલું કે ભારતીય ભવનો ભારતીય શિલ્પશૈલીનાં રાખવાનો આગ્રહ સેવવો જોઈએ. મુંબઈમાં મહમદઅલી રોડ પર નવો રસ્તો કાઢવામાં આવેલ ત્યારે તે રોડ પરનાં મકાનોનાં સુખદર્શન ભારતીય શૈલીનાં હોવાં જોઈએ તેવા પ્લાનો પાસ કરવાનો મુંબઈ મ્યુનિસિપાલિટીએ આગ્રહ રાખેલો, તે સ્તુત્ય પગલાને તે સમયના આર્કિટેક્ટો બરાબર ન્યાય આપી શક્યા ન હતા. તેઓ તો રોમન અને ગોથિક શૈલીને ભળતા પ્લાનો કરવાને ટેવાયેલા. આપણા ગુજરાત રાજ્ય અને તેના પ્રત્યેક મોટા શહેરની મ્યુનિસિપાલિટી, લોકલબોર્ડ અને યુનિવર્સિટીએ આ સંબંધે ઠરાવ કરીને ભારતીય કળાશૈલીને પ્રોત્સાહન આપવું જોઈએ. આવા વર્તમાનકાળના પશ્ચિમી શિલ્પશૈલીના પ્રચારથી દેશનો કારીગરવર્ગ, જે આ કળાકારીગરીમાં કુશળ છે, તેને આમ થતાં કામ મળતું નથી. તેઓ બેકાર બેઠા છે. લાંબે સમયે આ કારીગરવર્ગનો નાશ થશે. સિમેન્ટ-કાક્રિટના કામમાં સારા કુશળ સુતારની બહુ ઓછી જરૂર પડે. તેમાં તો અણઘડ સાધારણ સુતાર કામ કરી શકે. ફક્ત બારીબારણાંના થોડા સારા સુતારને કામ મળે. પાષાણકામમાં શિલ્પીઓ તો આ મૉડર્ન સ્ટાઇલની પ્રથામાં કશા કામના નહીં. અંગ્રેજી શાસનકાળમાં હજુ સારા કારીગરવર્ગને કામ મળતું, પરંતુ જ્યારે આપણું સ્વશાસન થયું ત્યારથી આવો વર્ગ બેકાર બની રહ્યો છે. તે શું ઓછા ખેદની વાત છે? અઢારમી સદીમાં બિહારના મલમલના કારીગર-વર્ગનો નાશ થયો, તે રીતે આ પાષાણ શિલ્પીઓનું થવા બેઠું છે.

મુસ્લિમ શાસનકાળ સાતસો વર્ષ રહ્યો, તેમાં જોકે ધર્મસંબંધમાં હસ્તક્ષેપ હતો, પરંતુ તેમના શાસન-કાળમાં ઘણાં વિશાળ ભવ્ય સ્થાપત્યો ઊભાં થયાં અને કલાકારીગરીને ઘણું પોષણ મળ્યું. અંગ્રેજી શાસન-કાળનાં દોઢસો વર્ષમાં—જોકે તેઓની યુરોપની શૈલી દાખલ કરી સારા ઘાટઘૂટવાળાં ભવનો થયાં—અને શિલ્પીઓને પોષણ મળ્યું, ત્યારે સ્વશાસનમાં તેઓનો હ્રાસ થઈ રહ્યો છે તે શું ઓછા દુઃખની વાત છે?

આપણા સ્વશાસનમાં ધર્મ પ્રત્યેનું દુર્લક્ષ; ધનવાનોની તરફ કરવેરાની વક્રદૃષ્ટિ અને રાજાઓના શાસનનો અંત આવ્યો, એટલે દેશના જુદા જુદા ભાગોમાં કળાકૌશલને ઉત્તેજન મળતું તદ્દન બંધ થઈ ગયું. હવે તો આ બધી જવાબદારી આપણી સરકારની થઈ રહી છે. સરકારે પાષાણશિલ્પીઓની બાબતમાં પગલાં લેવાં જોઈએ. જોકે દિલ્હીની લલિતકળા ઍકેડેમીના આગ્રહથી સરકારે બાંધકામ ખાતા પર પરિપત્રો દ્વારા હુકમ કરેલ છે કે પ્રત્યેક સરકારી મકાનના એસ્ટીમેઇટના દસ ટકા ભવનના સુશોભનમાં ખર્ચી શોભાવવું. પરંતુ આ પરિપત્રનો અમલ દફતરની ફાઇલમાં જ રહ્યો છે. તેનો અમલ થતો નથી. તે સારુ હવે અમલ માટે કડક પગલાં લેવાં જોઈએ. આપણું ગુજરાતનું પાટનગર જ્યારે નવેસરથી બંધાય છે ત્યારે આ બાબત બરાબર લક્ષમાં રાખીને ભવનનિર્માણમાં અને સુશોભન થાય તેમ પ્રયત્ન છે. આ વિષયમાં માનનીય પ્રધાનસાહેબ અને જાહેરબાંધકામ ખાતાના વડા અને નગરવિધાન—સ્થપતિ મેવાડા સાહેબના લક્ષ પર બરાબર લાવવામાં આવેલ છે; અને તેઓશ્રી તેનો અમલ થવા માટેનું બનતું બધું કરશે તેવી આશા છે. દેશની કલાને સજીવન રાખવાનો તેઓ પ્રયત્ન કરે તેવી વિનંતી છે. ગુજરાતનું સુંદર પાટનગર થાય અને

ભારતમાં આવતા પરદેશી મુલાકાતીઓ પ્રશંસા કરે તેવું નગરવિધાન થાય, અને ગુજરાતે ગૌરવ લેવા જેવું થાય, તેવી શ્રદ્ધા સેવીએ.

રાજસ્થાનનું પાટનગર જયપુર, ભારતીય શિલ્પબાંધણીનું નમૂનેદાર, સુંદર શહેર છે. બહારના પરદેશી મુલાકાતીઓને જયપુર શહેર બતાવવામાં આવે છે. શહેરનાં ભવનોની ભારતીય બાંધણી જોઈને મુલાકાતીઓ મુગ્ધ થાય છે. જયારે આપણી રાજધાનીનું શહેર નવું બનાવવાનું છે, તો તે ભારતનું સર્વશ્રેષ્ઠ ભારતીય કલાપૂર્ણ નગર કેમ ન બંધાય?

વર્તમાન પશ્ચિમી ઢબ જેમ મૉડર્ન સ્ટાઇલને નામે ઓળખાવવાનું માન આર્કિટેકટો માને છે તેમાં કયાંય કૉર્નિસ, છજાં, ઝરૂખાઓ, ગોખ, જાળિયાં કે મદળો (બ્રેકેટ) કે એવી એવી વિવિધતાના અભાવવાળાં બાંડા મુખદર્શનવાળાં ભવન મોડર્ન સ્ટાઇલને લઈને દેવદારની પેટી–ખોખાંને પંક્તિબંધ બારીઓનાં કાણાં-કૂંકાં પાડેલાં 'ડબલાં' જેવાં લાગે છે. વળી કબૂતરોના માળા તેવાં મકાનોમાં થાય. હમણાં મકાનમાં તડકો ન આવે એવી રીતે ઊભી ત્રાંસી પડદી ત્રણચાર માળ સુધીની કરી ભવનને બેડોળ કરી મૂકે છે. આવાં ભવનો જોઈને કલારસિકોને ખેદ થાય છે. આપણાં પૂર્વજો ઘરમાં અમુક સમય સૂર્યનો તડકો આવે તે રીત પસંદ કરતા, ત્યારે આપણે એવા 'પાકયા' કે આપણા બાપદાદા મૂર્ખ હતા તેવું દર્શાવીએ છીએ! પશ્ચિમની કેળવણી પામેલાઓ જ આવી નફરત ઊપજતી શૈલીને નભાવી રહ્યા છે; અને તે દેશની કલાને મોટા ફટકા સમાન છે. ઘરમાં ઊગતા સૂર્યનો તડકો શ્રેષ્ઠ મનાય છે; ત્યારે હમણાં તેનો પ્રતિકાર થઈ રહ્યો છે. આયુર્વેદની દૃષ્ટિએ તે ઘણું અનારોગ્ય પોષક છે.

અમદાવાદ મ્યુનિસિપાલિટી દ્વારા અને ઔદ્યોગિક સંસ્થા દ્વારા છેલ્લાં પાંચસાત વર્ષમાં એક પરદેશીના હાથે થયેલાં મકાનો જોઈએ છીએ ત્યારે ઘણો અફસોસ થાય છે. આપણે પરદેશીઓના મોહમાં કયાં સુધી ઘસડાઈ આપણી જાતને ભૂલીશું? વલ્લભભાઈ પુલ આગળથી હું નીકળતો હતો ત્યારે એક મકાનને જોઈને મને થયું કે ભેંસોના તબેલાનું આ મકાન હશે? તેના પર બારી-બારણાં વગરના માળ કર્યા છે. તો શું ઉપર ભરવાડ-રબારી પરિવારોને રહેવાનું હશે? રજપૂતોમાં ઓઝલ પડદા હતા, તેથી ત્યાં મકાનોને બારીઓને બદલે નાનાં કાણાં હવા માટે મૂકેલાં છે. તો તે જમાનો અમદાવાદમાં આ મકાનમાં દાખલ કર્યો છે કે શું? એકાદ વર્ષ પછી મારી અલ્પ સમજને પાછળથી સ્ફોટ થયો કે આ તો 'મ્યુઝિયમ' છે! આ અમદાવાદની પ્રજાના પૈસાનો સદુપયોગ! જયપુરનું મ્યુઝિયમ સુંદર રાજમહેલ જેવું છે. ત્રાવણકોર, મદ્રાસ, મૈસૂર વગેરેના કલાના નમૂના જેવાં મ્યુઝિયમોનાં મકાનો કયાં અને 'આ ખોખાં' કયાં?

આથી વધુ વિચિત્ર અને બેડોળ મકાન એલિસબ્રિજ પુલથી સીધા ઉત્તર તરફના આશ્રમ રોડ તરફ જતાં એક ખટારા જેવું વિચિત્ર મશીનરીના ભાંગેલ ભંગાર જેવું, ખંડેર સમું મકાન આવે છે. તે મકાન છે કે કોઈ મશીનરી ચડાવવાનું યંત્ર છે તે હું નથી સમજતો. પરંતુ ઔદ્યોગિક સંસ્થાએ ઊભો કરાવેલ એ ખટારો છે એમ પાછળથી જાણવા મળ્યું. આવાં બીજાં પણ બેડોળ મકાનો અમદાવાદમાં થયાનું સાંભળવામાં છે. આવી વિચિત્રતાથી કોને મૂર્ખ બનાવવાની તરકીબ આ પરદેશી આર્કિટેકટે હસ્તગત કરી છે.

અમદાવાદના સુપ્રસિદ્ધ સ્વ. નાગરિક કલાવિવેચક ડૉ. હરિપ્રસાદ દેસાઈ હતા. તેઓને ભારતીય કલા-કારીગરી અને તેમાંય ગુજરાતની કલાકુશલ બાંધણી માટે ઘણી લાગણી હતી. વીસેક વર્ષ પહેલાં આવી બાંધણી માટે કહેતા કે કોઈ દરદી મારી પાસે વૉમિટ કરાવવાની દવા લેવા આવે, તો હું કહેતો કે જા, ફલાણા મકાનની સામે ઊભો રહીને જોજે એટલે તને સ્વયં વૉમિટ થશે. આમ હાસ્ય સાથે દુઃખ પણ ગાતા. ડૉ. હરિપ્રસાદભાઈના જમાનામાં જે મકાનો થતાં તે તો હજી પણ ઠીક કહીએ, પણ હમણાં તો હદ વટાવીને

કલાને ક્યાંયે દફનાવી દીધી છે. પતિવ્રતા નારીનો ત્યાગ કરી લટકાળી પરસ્ત્રીના મોહમાં પડનારા પતિ જેવી સ્થિતિ થઈ રહી છે; તે હવે અટકાવવી જોઈએ.

પંજાબની રાજધાની ચંદીગઢ બંધાઈ રહ્યું છે. નગરરચનાના વિષયમાં આપણા ભારતીય સ્થપતિઓ પણ ઘણા કુશળ છે.—ભલે તેઓ પશ્ચિમી કેળવણી પામેલા હોય. આપણા પૂર્વાચાર્યોએ નગરવિધાન-વિષયમાં ઘણું બહોળું સાહિત્ય આપેલું છે. તે જોવાની આપણને ફુરસદ નથી; પરંતુ પશ્ચિમ તરફ દૃષ્ટિ કરીને તે તેમના ત્યાંના ગુરુઓનું શીખવેલું વદે છે. પગ આગળ શી અમૂલ્ય વસ્તુ પડી છે તે જોવાનો તેમને સમય નથી!

આ વિષયમાં ગુજરાત સરકારનું ધ્યાન દોરવામાં આવ્યું છે અને આપણાં શાસ્ત્રોમાંથી અમુક ગ્રાહ્ય સ્વીકારવા ઇચ્છા વ્યક્ત કરી હોય તેમ જણાય છે. તે ઘણા જ આનંદની વાત થશે. પંજાબ ચંદીગઢની રચના એક પરદેશીના હાથે થયેલ છે. ભારતના સારા સારા સ્થપતિઓ ચંદીગઢની કેટલીક રચના વગેરે માટે ખેદ દર્શાવી રહ્યા છે; પરંતુ પંજાબ સરકારે બીજાઓનું સાંભળવાની દરકાર કરી નથી. તેનું દૃષ્ટાંત લઈ ગુજરાતની સરકાર વિચારીને પગલું ભરશે એવી આશા છે.

મારું કહેવું એવું નથી કે પશ્ચિમનું બધું જ ખરાબ છે; અને આપણું બધું જ શ્રેષ્ઠ છે. પરંતુ ભારતીય આબોહવાને માફક અને તેની કલાકારીગરીને મધ્યવર્તી રાખીને પશ્ચિમનું જે કાંઈ શ્રેષ્ઠ તત્ત્વ હોય તેનો સ્વીકાર કરવો. તેમાં કહેવાપણું ન હોય અને તેમાં જ ડહાપણ છે.

પ્રગતિ રોકવા કોઈ મૂર્ખાઈ ન કરે. પણ તે એવી હોવી જોઈએ કે દેશની કલાકારીગરીને લક્ષમાં રાખીને તેમાં પ્રગતિ લાવે. પરંતુ આ તો દેશની કલાકારીગરીનો નાશ કરીને, પ્રગતિની શાણી વાતો થાય છે. એથી દેશના એક સ્થાયી અંગનું છેદન થઈ રહ્યું છે, તેમ કહેવામાં જરાયે અતિશયોક્તિ નથી.

મારી વયના એક સૉલિસિટર મિત્ર પોતાના મુંબઈના ચોપાટીના મકાને મને લઈ ગયા. કલાસાહિત્ય વિષયની ચર્ચા કરી. એક ઓરડામાં સુથાર કરવતી લઈને જે ક્રિયા કરી રહ્યો હતો તે મને બતાવવામાં આવ્યું. સુંદર ઘાટ અને વ્યાઘ્રમુખ આદિથી અલંકૃત ફર્નિચર કરવતીથી ઉડાડી દઈને તેને પ્લેઇન બનાવી પૉલિશ કરવાની ક્રિયા થઈ રહી હતી. તેઓ બિચારાએ ખેદપૂર્વક કહ્યું કે, પુત્રોને જૂની કળા તજીને નવા જમાનાનો નાદ લાગ્યો છે!

ઉત્તર ભારતના એક વિદ્વાન નિવૃત્ત કેળવણી વિષયના નિષ્ણાતની થોડા મહિના પહેલાં સોમનાથજીમાં મુલાકાત થયેલી. 'દીપાર્ણવ' શિલ્પગ્રંથની પ્રશંસા કરી, જૂની કળાને સરકારે પ્રોત્સાહન આપવું જોઈએ: એમ કહ્યું. પછી વર્તમાન કેળવણીવિષયની શૈલી માટે ખેદ સાથે અણગમો દર્શાવી બીજી વાતો કરી કે, આપણા વિદ્વાનોમાં પોતાના દેશનાં વિદ્વત્તા અને કલા પારખવાની શક્તિ નથી. પશ્ચિમે સ્વીકારેલું એટલું જ સારું, શ્રેષ્ઠ માને છે; પોતાના દેશની વિદ્યાકલાને તિરસ્કારતા ભારતીય વિદ્વાનો, અને આચાર્યો જેઓ પશ્ચિમની કેળવણી પામેલા છે તેઓ, પાછળથી પશ્ચિમના વિદ્વાનોએ ત્યાજ્ય ગણ્યું હોય તેવા ઉચ્છિષ્ઠને નવીન ગણી ગ્રહણ કરે છે. આપણાં પ્રાચીન સ્થાપત્ય કલાકારીગરી માટે પશ્ચિમી કલાવિવેચકો શ્રી ફર્ગ્યુસન આદિએ દુનિયાનાં શ્રેષ્ઠ સ્થાપત્યોની સરખામણીમાં ભારતીય કલાકારીગરીની મુક્તકંઠે પ્રશંસા કરવા માંડી ત્યારે આપણને ભાન થયું. આપણા દેશના પશ્ચિમી કેળવણી પામેલા વિદ્વાનો ગીતા જેવા મહાન ગ્રંથને અર્થહીન કહેતા. જ્યારે એક પરદેશી સન્નારી ડૉ. એનિ બેસંટ અને યુરોપના બીજા વિદ્વાનોએ જગતને દેખાડ્યું કે ગીતા જેવો અમૂલ્ય ગ્રંથ ભારતને શ્રીકૃષ્ણે આપેલો છે, અને તેનો યુરોપમાં આદર થવા લાગ્યો, પછી જ આપણા દેશના પશ્ચિમી કેળવણી પામેલાઓને ભાન થયું.

જગતના શ્રેષ્ઠ કવિવરો માંહેના બંગાળના એક કવિએ 'ગીતાંજલિ'ની સુંદર રચના કરી પ્રકાશિત કરી, તેની નકલોના થોકડા કવિને ત્યાં ધૂળ ખાતા અભરાઈએ પડયા હતા. ડબલ્યૂ. બી. યીટ્સ અને બીજા વિદ્વાનોના હાથમાં આ 'ગીતાંજલિ' આવી અને તેની મુક્તકંઠે પ્રશંસા થવા લાગી અને કવિને નૉબલ પ્રાઇઝ મળ્યું. ત્યારે જગતના શ્રેષ્ઠ કવિશ્રી રવીન્દ્રનાથ ટાગોરને આપણે પિછાણ્યા.

આપણા પૂર્વાચાર્યોએ મકાનમાં વેધદોષ ન થવા દેવાનું શાસ્ત્ર રચેલું છે. તે બધું અર્થહીન આ જમાનાના ઘણા લોકોને લાગે છે. પરંતુ આપણા પૂર્વાચાર્યોએ વિજ્ઞાનની રીતે સમજી વેધદોષ કહ્યા છે. મકાનને ખૂણે બારી મૂકવી એ મકાનની નબળાઈ સહજ સમજાય તેવી છે. બારીઓ બારણાં સામસામાં આવે અગર તેમાં સામે કબાટ કે ગોખલા મૂકવા જોઈએ. તેના બદલે એકબીજાની શાખા ગળે તેમ અગર દ્વારમાં સ્તંભ ગળે તે રીતે મૂકવામાં બાધ–વેધદોષ સમજતા નથી. બહારની ફરકથી ત્રણચાર ઈંચે બારીઓ મૂકવાથી બારીઓની ઓલની જગ્યા અંદર રહેવાથી તે ઉપયોગમાં આવે. હવે તેના બદલે અંદરની ફરકથી બારીઓ મૂકી બહારની ઓલની જગ્યા નકામી ચોરને બેસવાની થાય તે રીતે મૂકવાની ફેશન મનાય છે. આવાં આવાં બાંધકામ વિચિત્ર રીતે પૂરાં સુખસગવડવાળાં હોતાં નથી. તે ઉપરાંત વિકૃત પણ લાગે છે. એટલી વિચિત્ર હાસ્યાસ્પદ રીતો બાંધકામમાં પેઠી છે કે તે જોઈને દુ:ખ થાય. છજું વાંકું કરવું, એક જ પંક્તિના છજાના નિકાળો ઓછાવત્તા રાખવાની ફેશન પ્રચલિત કરી લોકોને મોડર્ન સ્ટાઇલના નામે મૂર્ખ બનાવાઈ રહ્યા છે. ભારતનાં કેટલાંક મોટાં શહેરોમાં મોટાં ભવનોની શિલારોપણવિધિ પંડિત જવાહરલાલ નેહરુના હાથે થતી, તે જ સમયે ભવનોમાં થતી વિકૃતિની એમણે સખત ટીકા જાહેર ભાષણમાં કરેલી છે.

ભારતમાં જુદા જુદા વિષયની પ્રાચીન કળાના અજબ વિદ્વાનો પડયા છે. પરંતુ તેમની વિદ્વત્તાનો લાભ નથી લેવાતો, દેશ તેમનો ઊંડા જ્ઞાનના, મર્મ-ગ્રંથો લખાવી પ્રકાશિત કરવા જોઈએ કે જેથી વિદ્યાકલા ટકી રહે. આવા વિદ્વાનોને પ્રજાશ્રયની અગત્ય છે. તેઓની કદર સરકારે પણ કરવી જોઈએ. પશ્ચિમની કેળવણી પામેલા આપણા બંધુઓને આથી વિનંતી કરું છું કે ભારતીય સ્થાપત્યના કલાકૌશલનો પશ્ચિમના વાયરામાં મૉડર્ન સ્ટાઇલના નામે નાશ થઈ રહ્યો છે; આ વિકૃતિ હમણાં જ અટકાવવા પ્રયત્નો થવા જોઈએ.

THE SPIRIT AND MOTIVE OF INDIAN PAINTING

The spirit and motive of Indian painting are in their centre of conception and shaping force of sight identical with the inspiring vision of Indian sculpture. All Indian art is a throwing out of a certain profound self-vision formed by a going within to find out the secret significance of form and appearance, a discovery of the subject in one's deeper self, the giving of soul-form to that vision and a remoulding of the material and natural shape to express the psychic truth of it with the greatest possible purity and power of outline and the greatest possible concentrated rhythmic unity of significance in all the parts of an indivisible artistic whole. Take whatever masterpiece of Indian painting and we shall find these conditions aimed at and brought out into a triumphant beauty of suggestion and execution.

(From *The Significance of Indian Art*) —**Shri Aurobindo**

☆ ☆ ☆ उड़ीसांका शिल्प-सौन्दर्य

डॉ० हरिदत्त भट्ट, एम. ए., पी.-एच. डी. दून-स्कूल, देहरादून

अपनी मूक भावनाओं और अनुभूतियोंको मूर्तरूप देनेकी रूप-कल्पना मानव-मनमें चिरन्तन-कालसे ही चली आ रही है। फलतः कविके अन्तःकरणमें गूंजनेवाली स्वर-लहरियाँ शब्दोंमें साकार होने लगीं, चित्रकारके हृदय-पटल पर अंकित रंग-बिरंगे स्वप्न तूलिकासे चित्रित होने लगे और भक्तकी भक्ति-भावना मूर्तियों, मन्दिरों, मठों, चैत्यों, विहारों आदिके रूपमें धरती पर सजीव होने लगी। और इस प्रकार सम्पूर्ण मानवताका संवेदन-शील हृदय पूर्णतः साकार हो उठा, जिनमें हमारा इतिहास है, हमारी सभ्यता और संस्कृति है, हमारी गाथाएँ और दन्तकथाएँ हैं, हमारी आत्माकी पुकार है, जिनमें हम बोलते हैं, नाचते, गाते और हँसते हैं।

भारत सदासे ही धर्म-प्राण देश रहा है। इसी धर्म-भावनाने भारतीय साहित्य और कलाको एक प्रकारका शाश्वत जीवन दिया है। देशके कोने-कोनेमें उस विराट् चेतनाकी दिव्य-कल्पनामें न जाने कितने रूप-मन्दिर खड़े हुए, जिनसे हमारी विचार-परम्परा, पूजन-अनुभूति और अभिव्यंजनाका यथार्थ और नियमित स्वरूप मिलता है। यद्यपि राजनीतिक हेर-फेर और समयकी गति-विधिने इनको अप्रत्याशित धक्का पहुँचाया, किन्तु हृदय-व्यापिनी यह भक्ति-भावना सदासे इनकी संरक्षिका रही है।

अद्वितीय देवालय

भारतके मन्दिरोंमें शिल्प-विन्यास, रूप-भावना, आकार-प्रकार, सूक्ष्मांकन-चित्रण, भाव-भंगिमा, निदर्शन-निरूपण आदिकी दृष्टिसे उड़ीसाके देवालय अद्वितीय हैं। कुशल शिल्पियोंने अपनी अनोखी सूझ-बूझ, अनवरत साधना और तपस्या तथा अपनी हथौड़ी और छेनीसे उन कठोर पाषाणोंमें प्राण-से डाल दिये हैं। उन्होंने अपने जीवनका सारा रस उँड़ेलकर उनमें ऐसा चमत्कार भर दिया कि बस देखते ही बनता है। "आर्य शैली" के बने ये भव्य देवालय ऐसे लगते हैं जैसे मानव-सृष्टि और देव-सृष्टिको मिलानेके लिए एक प्रकारके सेतु हों। कर्मठ कलाकारोंने इन दिव्य-मन्दिरोंमें मूर्त-अमूर्त, व्यक्त-अव्यक्त और नश्वर-अनश्वर-को एकरूप देनेमें अपनी प्रतिभाका पूर्ण वैभव दिखाया है।

भुवनेश्वरमें लिंगराज, राजारानी, मुक्तेश्वर आदि लगभग एक सौ मन्दिर, पूरीमें जगन्नाथ-मन्दिर, कोणार्कका सूर्य-मन्दिर सभी एक-दूसरेसे अंकन-चित्रण सौन्दर्यमें होड़ लगाए-से बैठे हैं। इन मन्दिरोंकी जहाँ और कई अपनी विशेषताएँ हैं वहाँ उनमें विमान, जगमोहन, नाटच-मन्दिर और भोग-मन्दिरकी सृष्टि अनोखी और हृदयको छू लेनेवाली है। इन सबका अपना अलग-अलग महत्त्व है, अपनी-अपनी कहानियाँ हैं।

मन्दिरोंके बाहर बने हुए असंख्य देवी-देवताओं, पशु-पक्षियों, यक्ष-यक्षिणियों, अलमा-नागकन्याओं, नर-नारियोंके चित्र बलात् हृदयको मोह लेते हैं। इन सबमें जीवन छलछलाकर बोलता है। जीवन-जगत्के निगूढ़ रहस्य खुलने-से लगते हैं। उस अज्ञात अनन्त, विराट् चेतनाकी सृष्टिमें मानव-हृदय इतना उदार, उन्मुक्त, महान् और पूर्ण हो जाता है—इन सबकी अभिव्यक्ति इन्हींसे मिलती है। युग-युगसे विकल-विह्वल मानव-हृदय यहाँ सहज ही शान्ति प्राप्त कर लेता है। साथ-ही-साथ मनुष्यकी अद्भुत बुद्धि-व्यापार-कुशलता-का भी आभास होता है कि वह कितनी सबल और सक्रिय है। इन मूर्तियोंमें मनुष्यके हृदय और बुद्धिका दूध-पानी जैसा समन्वय कर उनको सदा-सर्वदाके लिए साथ-साथ सँजोया गया है। कुछ मन्दिरोंके बाहर

किसी विशेष उद्देश्यसे अश्लील मूर्तियाँ भी बनाई गई हैं। इसीलिए कुछ आलोचकोंने इन्हें इनके बनाने और बनवानेवाले शिल्पियों और राजकुलोंकी कामुक भावनाओंका प्रतिबिम्ब माना है। कुछ कहते हैं कि जब भक्ति-कालीन साहित्य-जगत्में जयदेव, चण्डीदास, विद्यापति आदिने राधा-कृष्ण सम्बन्धी सरस शृंगारिक रचनाओंका सृजन किया तथा समाजमें नाथ, सिद्ध आदि सम्प्रदायोंके तंत्र-मंत्र, जादू-टोना आदिका प्रचार हो रहा था तब शिल्प-संसारमें शिल्पियोंने अपने हृदयकी शृंगारिक भावनाओंको मूर्तियोंके रूपमें व्यक्त किया है। किन्तु अश्लील मूर्तियोंका निर्माण केवल इस दृष्टिसे किया गया है कि कोई इन भव्य-दिव्य देवालयोंको नजर न लगाए। इसीका उल्लेख शिल्पकला सम्बन्धी प्राचीन पुस्तकोंमें मिलता है।

मन्दिरोंका वर्गीकरण

इन मन्दिरोंका वर्गीकरण, निर्माण-समय और शैलीकी दृष्टिसे तीन भागोंमें किया जा सकता है। पूर्वकाल सन् ७५० से ९०० तक, मध्यकाल ९०० से ११०० तक और उत्तरकाल सन् ११०० से १२५० तक। पहले वर्गमें भुवनेश्वरके परशु-रामेश्वर, लक्ष्मणेश्वर, भारतेश्वर आदि आते हैं। दूसरेमें लिंगराज, मुक्तेश्वर और पुरीका जगन्नाथ मन्दिर तथा तीसरेमें कोणार्कका सूर्य-मन्दिर, भुवनेश्वरके राजा-रानी, सोमेश्वर, केदारेश्वर आदि आते हैं।

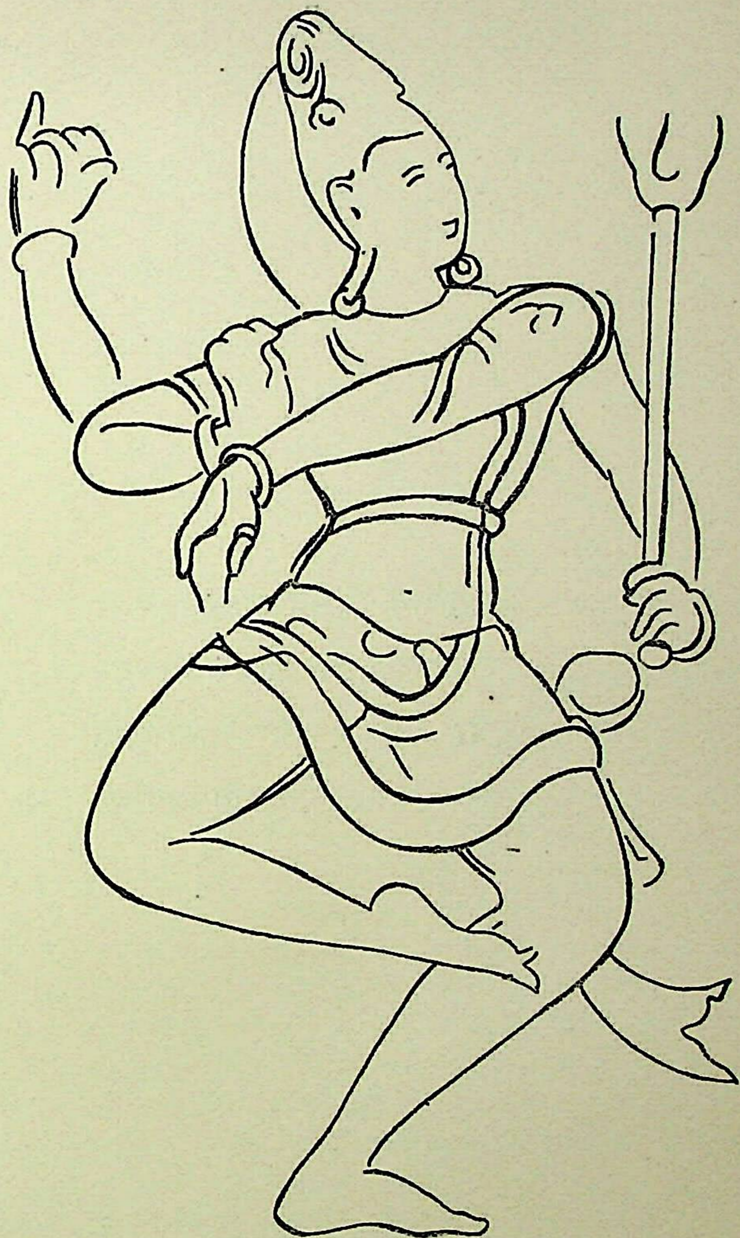
इन देवालयोंका अपना एक अलग सौन्दर्य है। यहाँके देवी-देवता, पशु-पक्षी, यक्ष-किन्नर सभी अपने-अपने हृदयकी बातें मानवको सुनानेको आतुर-से रहते हैं। वेलबूटों, लहलहाते खेतों आदिका सौन्दर्य सभी उन अमर कलाकारोंकी दिव्य अभिव्यक्तियाँ हैं, जिन्हें देखकर उन शिल्पियोंके हृदयकी गहराइयों और सूक्ष्मानुभूतियोंका पता लगता है कि उनके अन्त:करण उस अनन्तकी ओर किस श्रद्धा और भक्तिसे झंकृत हुए हैं। एक-एक पत्थर तराश कर उसे जीवन-सूत्रमें पिरोया गया है।

THE STORM AT SEA

The storm continued for a week. The captain had lost all hope of saving the ship but he was not totally discouraged. He wanted to make a final attempt to stop the ship from being sunk. He gave orders to jettison cargo into the sea and make it lighter. All of us were frightened at this unusual decision. Planks covering the cargo underneath were taken away and sailors began to throw goods in the sea. Hunger had made us restless but I was not afraid. The storm continued unabated. Rising waves formed large averns and the ship would tumble into it unexpectedly. Again it would rise upon the crest of the surging wave, but before it could stay there long, it would again slip on the quick-moving surface of the seething wave and make its inmates restless. Waters would run over the deck of the vessel and fill it incessantly. Moreover, the passing clouds poured intermitent showers and cyclonic winds added to our calamities. Clothes got wet, and we would dry them up on the ropes and riggings but soon they would be drenched by a sporadic shower or the surge of waves and rain would patter upon the turbid surface of the sea, creating rusty pearl-like drops that danced and disappeared in quick succession.

—N. K. Mehta

(From: "Dream Half-Expressed")



ભગવાન શંકર
નૃત્યભંગી
શિલ્પ : કૈલાસ : ઇલોરા
: આલેખક :
જગન્નાથ અહિવાસી

नृत्य

। नृत्यं ताल-लयाश्रयम् ।

जगत्-त्रयं संभव नर्तन-स्थली
नटाधिराजोऽत्र परःशिवःस्वयम् ।
सभा नटोरंग इति व्यवस्थितिः
स्वरूपतः शक्तियुतात् प्रपंचितः ।।

☆ ☆ ☆ MODERN INFLUENCE ON INDIAN DANCE

SHRIMATI MRINALINIBEN SARABHAI, DARPAN ACADEMY, AHMEDABAD

In ancient drama, dance and music played essential roles. Art critics fixed severe rules of movement and classified every gesture and emotion. Abhinaya which was the representation or exposition of a certain theme, was divided into four main divisions. Angika abhinayam was the language of expression by means of the body, vachika through the expression of words, aharya by means of decoration such as costumes and make-up and sattwika consisted of the temperamental and emotional, depicted through expression.

The Bharata Natya Shastra dating from the 1st and 2nd century is the earliest treatise to be found as historical evidence of the art of dramaturgy. It is a most comprehensive and authoritative work on drama which includes dancing, music and make-up.

In this book are also mentioned several other experts so that we may easily conclude that there already existed a great deal of knowledge and classification prior to this date.

Innumerable instances in sculpture and literature make clear to us that dancing always formed an integral part of the life of man and gave outer expression to his innermost thoughts.

In the Vedas, there is a reference to the dawn who throws gay garments around herself like a dancing girl and from that time down through the ages, artists and scholars were continuously adding to the structure of the dance.

The classical dance in all parts of the country found its home in the temple as did all the other arts. The art was handed down by teachers and dancers who were supported by the funds provided for the temple and the patrons who were the ruling class. But it was natural that each item of dance and music was visualised differently in each age and that which has been left to us now may have only slight resemblance to what it was more than two thousand years ago. But there is also no doubt that the significant factors of the dance-form did not change for they were emphatic and beautiful in their shape. All the aspirations, and spiritual qualities of Hindu civilization are borne out most truly in the art of the dance. That is why it is most imperative that we understand its intrinsic quality which is worship and dedication.

It was about a hundred and seventy-five or more years ago that in Tanjore, four disciples of the celebrated composer Muthuswami Dikshitar of Tiruvalur, began to think of changing the Bharata Natyam dance programme of that century. They were Chinniah, Pooniah, Sivanandam and Vadivel, and were Nattuvarars. Nattuvarar is the guru in South Indian dancing and comes from the word "Nattu" meaning natyam. These Nattuvarars were a well-versed in all the shastras of the dance and were themselves great devotees. They knew several languages mainly Telugu, Tamil and Sanskrit and also the arts of music which included that which is so important in dancing Tala or rhythm. Not only did they have to sing but also conduct the whole performance and recite

the 'sollukathus' or dance syllables in the programme. They were men who guided the history of the dance and made a real quest for perfection.

The four Tanjore brothers first formed the Bharata Natyam programme as it stands today but with a deep knowledge of what had gone before. It was no careless or irresponsible stringing together of dances as we often see today, for these men were well-equipped. They were vidwans of dance and music in the time of the ruler, the Maharaja Sarboji and they had already made a name for their compositions. Vadivel, it is said, was an accomplished Nattuvarar at the age of twelve. Chinniah became the teacher at the court of Maharaja Krishna Odayar of Mysore and Vadivel became the chief musician at Travancore in the Palace of Maharaja Swati Tirunal.

In a similar way in the West coast of India was born a dance form called Ramanattakam which according to scholars came into evidence around the seventeenth century. From this Ramanattakam evolved slowly the Kathakali as it is today. The Rajas of Vettathunad and Kottayam and Kaplingat Nambudiri and Kalladikkod Nambuthiri were in a major way responsible for the new shape this great art took. But then even before this, there were many other techniques such as the Chakiarkuttu, the Kalyanakali, Mudiyattam, and Kudiyattam. The artist in order to compose in India, has to be a scholar as well, for only if the spiritual and intellectual investigation so dear to our heritage is understood, can a new form grow.

There is much in tradition that has to be discarded. But the source of our culture must be deeply tapped so that the dreams of our ancient artists whose descendants we are, are made brighter and more magical. No other country perhaps has the rich imagination and vast vision of our ancient heroes and their spiritual search. We cannot be untrue to this precious inheritance.

Yet today much of what is being done by so called artists is sacrilege. I have seen new items that could be better performed by circus artists, costumes that are copied from the cheapest of foreign films, and compositions called Indian 'ballet', taken straight out of Hollywood and that too poorly imitated.

Unless artists have an intrinsic honesty and fidelity they cannot create nor should be encouraged, for such movements will kill the spirit of our ancient art. It is imperative that audiences be trained to see the very best. In the U.S.S.R. I was impressed by the knowledge children had of all that was best in dance and music. No immature or imperfect artist was allowed upon the stage. The audience would refuse to see the performance. In ancient India, the cult of criticism, which is completely absent today, was an important feature. The dance was only to be presented for a learned audience for as Dharmadatta said, "those devoid of imagination, at the theatre, are as deaf as its wood and stones", at the theatre are deaf as the woodwork.

This century is of momentous importance in the renaissance of our art but our inspiration should be from the classical heritage of our own art history.

Art is a language like any other and its alphabet has to be studied in order to compose. The quality of a modern composition contain the vision of a true artist with a desire for freedom of expression. The creator must be equipped with keen perception and visual images of a new dimension, using the mechanics of ancient techniques.

The universal appeal must surely be there with the essential inner life of the subject and its content.

From Yatrakali, Kolamthullal, Kalikettu, and Krishnattam, came something vital and enduring like Kathakali, and from Kathakali have come many new experiences and experiments.

As far north as Kashmir, and in Persian chronicles there are references to the dance. In 936 A.D. King Chakravarman married two dancing girls, the sisters Hamsi and Nagalata and made them his royal queens. When Islam came to Kashmir in the 14th century, dancing still seems to have held an important place in all festivals. Srivara gives a beautiful description of the dancers especially Ratanmala "who melted the hearts of all, by her steps and movements and her actions".

The Bhagvata Mela Nataka of Andhra attracted great composer-saints, like Kshetragna, who wrote many beautiful songs which are even now amongst the most popular. And is it not strange perhaps in Indian History that it was an ascetic who gave a new form to this art. Siddhendra Yogi of Kuchipudi wrote a dance-drama called 'Parijatha Harana' and established a definite style of dance, music and drama.

The Kathak dancers were the ancient story tellers or reciters called Kathakas.

The Muslim invasion took the dancers from the temple to the court and though temple worship continued in some parts, such as the temples in Ayodhya, the dance itself was encouraged mostly in the royal palaces. Here also it was a deeply religious man, Maharaja Binadin who came from the celebrated Kathak family of Prakashji and settled in Lucknow during the reign of Nawab Wajid Ali Shah, who gave a new impetus to the art. In fact this art in ancient times, with its acting and dancing of episodes from the life of Krishna, gave much impetus to Vaishnavism. Even today the 'Dhadi' which is pure dance with abhinaya is performed on the Krishna Janmasthami in some temples.

In Manipur in 1764 A.D. the Raja Bhagyachandra became a disciple of Chaitanya Mahaprabhu and a Vaishnavaite. As he was deeply interested in the arts, with the help of learned teachers of the time, he gave a new shape and beauty to Manipuri dancing and its costumes. Much of the devotional poetry of Bengal was integrated in this dance school.

Through the centuries, as we see, great minds have been reforming and giving new thought and emphasis to each dance form. Bharata, Nandikeshwara, Kohala, Dhananjaya, — so many names arise in our minds, when we think of the vast number of scholars and artists in ancient literature.

In later years Rabindranath Tagore, the inspired poet, wrote many new dance-dramas. Though they conformed to no particular style, they were impressive and spontaneous in their expression and one of his most beautiful dance-dramas Natir Puja gives the message of the dance itself. The heroine, a danseuse, who wants to be identified with the divine, sings:

> "I bring no woodland flower,
> No fruit for worship meet,
> No jar of holy water
> To offer at thy feet,
> But into my slender body I have poured

The streams of my heart
In music and in gesture shines
My worship, Lord, of thee."

In all modern composition in both the theoretical and practical aspects knowledge is essential. To create is not to distort. Nor is it merely to imitate.

As we belong to this century it is but natural that we cry out for a new birth, so that people may be aware of our hopes, our frustrations, the message we have to tell mankind. Each composition changes inevitably in interpretation and this has gone on for thousands of years. But today due to a great deal of the intermingling of various civilizations and cultures, there has been a great deterioration in the dance art of India. Except for a few people who strive ceaselessly for the survival of a pure tradition, the majority of dancers are eager to be on the stage and in the limelight. They have no respect for the art that has survived through thousands of years of history. For all classical dancing, a period of seven to ten years is necessary for the training. The environment of the dance art has to be absorbed. For instance, the Krishna of Southern India is to my mind very different from the Krishna in, let us say, the Kathak style of dancing. Language is extremely important and forms a basis for comprehension. Music is an essential part of composition and must also be studied with its implication and usages; the meaning of raga and tala, with their emphasis on time and purport.

Modern influences in all art usually stem from a deep desire of man to express his idividual thoughts to the human race. But even individuality is nurtured by the environment around us. It would be tragic if the influences of thoughtless criticism, bad taste as is shown in much of the art today with its superficial values, destroy the true artistic instincts of our traditional patterns. It is necessary, therefore, to shift out into correct and discerning categories the various aspects of dancing as it is done in the western world. Cinema dancing should be called 'cinema dancing' and not given the name modern Indian dancing. The music-hall-western variety which is so often seen in modern compositions may be given its proper name. There should be no attempt to project vulgarity destroying the purity of a classical form and calling it 'oriental' or 'neo-classical'. If dancers perform acrobatic tricks such as touching their head to their heels they could call themselves acrobatic dancers. Much harm is also done to artists, for dance poses are used to advertise any conceivable commodity. Because of bad pictures, the taste of the public deteriorates and they get used to bad art and even begin to think them good, for indeed it needs much education and a keen sense of perception to distinguish the good, the bad and the mediocre. One can easily notice the deterioration in the oiginally beautiful costumes of the folk dancers at the Republic Day Festivals in New Delhi.

Tradition must be perpetuated for the realisation of art. Art needs encouragement but it must be directed into proper channels. Today's modern influences, except in a few exceptional cases, are disastrous to our culture for the individual's taste has not been educated. Till this is properly understood and audiences can discern the truth of what is really artistic, there can be very little hope for the future of our rich heritage.

☆ ☆ ☆ THE PHILOSOPHY OF MANIPURI DANCING

SHRI SAVITABEN N. MEHTA, PRINCIPAL, ARYA KANYA GURUKUL, PORBANDAR

On the eastern side of India, at the foot of the Himalayas, at a height of 2,600 feet above sea-level, there nestled an exquisite oval-shaped lake. It was the haunt of the Gods and Goddesses. There is a legend that Lord Shiva and Goddess Parvati sojourned on Mount Udayachala (Nongmaiching, 5133 feet above the sea level). Enchanted by the loveliness of the place, the Divine beings decided to make it their dance ground. Lord Shiva, by virtue of his cosmic trident, drained the lake of its waters through the three holes made in the mountain "*Chingnunghut*". To level and purify the place he invited nine Gods (*Lai bung thou Maapal*) and seven Gooddesses (*Lai-Nuraa tarte*). Once the ground was ready Parvati danced Raasleela. In the course of dancing her outer garment known as Mekhala slipped off and fell to the ground, and Lord Shiva called the place "Mekhali". Manipur was known as Meklee (Mekhali) or Maglau by the Assamese and the Cacharis. In the treaty betwen Manipur and East India Company dated 14th September 1762 Manipur has been referred to as Meklee (Notes on the Early History of Manipur). The original dried up spot was called Kanglei, which later became the capital of "Mekhali". In the Mahabharata we read that Arjuna married Princess Chitrangada who hailed from that place. It was here too, that Arjuna lost his life in a fight with his son Babhruvaahan, not known to him, When the latter realized that it was his father who was fatally wounded, he brought the gem from the hood of the "Ananta Naag" (King Cobra) and saved his father. From his episode came the name "Manipur"—the City of Gem. With the passage of time Kanglei became Imphal. Thus Manipur became the land of Dancers and Dances.

There were three categories of people—Gandharvas, Maya and Naag. The people whose life was devoted to singing, dancing and playing musical instruments were called Gandharvas (Gandharva Veda), the masters of Mantra, Tantra and Yantra were called Maya (Surya Samhita) and from this, according to some historians, is derived the modern name "Mei-tei" for the people of Manipur. (In Manipuri language Mei-tei means fire-worshipper and Mi-atei means other people.) The Naags retain the same name to this day. One of the renowned dances follows the various patterns of the Snakecoil with hymns, from which they obtain the power to make and to destroy. This is well expressed by the late Gopinath Bordoloi, Ex-Premier of Assam—"Manipur even now appears to be a land of dreams and enchantment to all sojourners."

Through successive invasions, many mystic dance forms have been lost, and the remnants are now called"*Lai Haraoba*", (Lai—Gods; Haraoba—merry making). Lai Haraoba represents the Manipuri concept of the creation of the world and the making of the human body. *Lai-Haraoba* festival is celebrated with great pomp and enthusiasm generally from February to June—on days declared to be

auspicious by the Pandits. The entire village participates in the festivals and the focal point of all celebrations is the village temple. These temples have no images but on the occasion of the festival symbolic images of Lord Siva (*Lai Ningthou*) and Goddess Parvati (Lairema) are solemnly installed for the duration of the festival. It comprises, besides rituals, presentation of all the aspects of valley life, and sports like polo, boat-race, horse-riding, sword-fighting, wrestling and dramtic production of the lives and reincarnations of Shiva and Parvati. The most breath-taking ceremony held on the bank of the river or a pond is the calling of the spirits of "*Lai-Ningthou*" and "Lairema" (Lai Ikau-khatpa) who dwell underneath the water.

The Maibi invokes the Gods singing—"Oh! Guru Lainingthou and Lairema, you dwell six months of winter underneath the water, and six months of summer above the water; the time has come for you to come out of the water. Oh! God, come down from the seven layers of the Heaven, Oh! Goddess, come up from the seven layers of the earth and stay in the Gold Temple—the leaf-cup with holy Laangthrei [*vernonia divergens benth composite*—(Bot)] leaf in it."

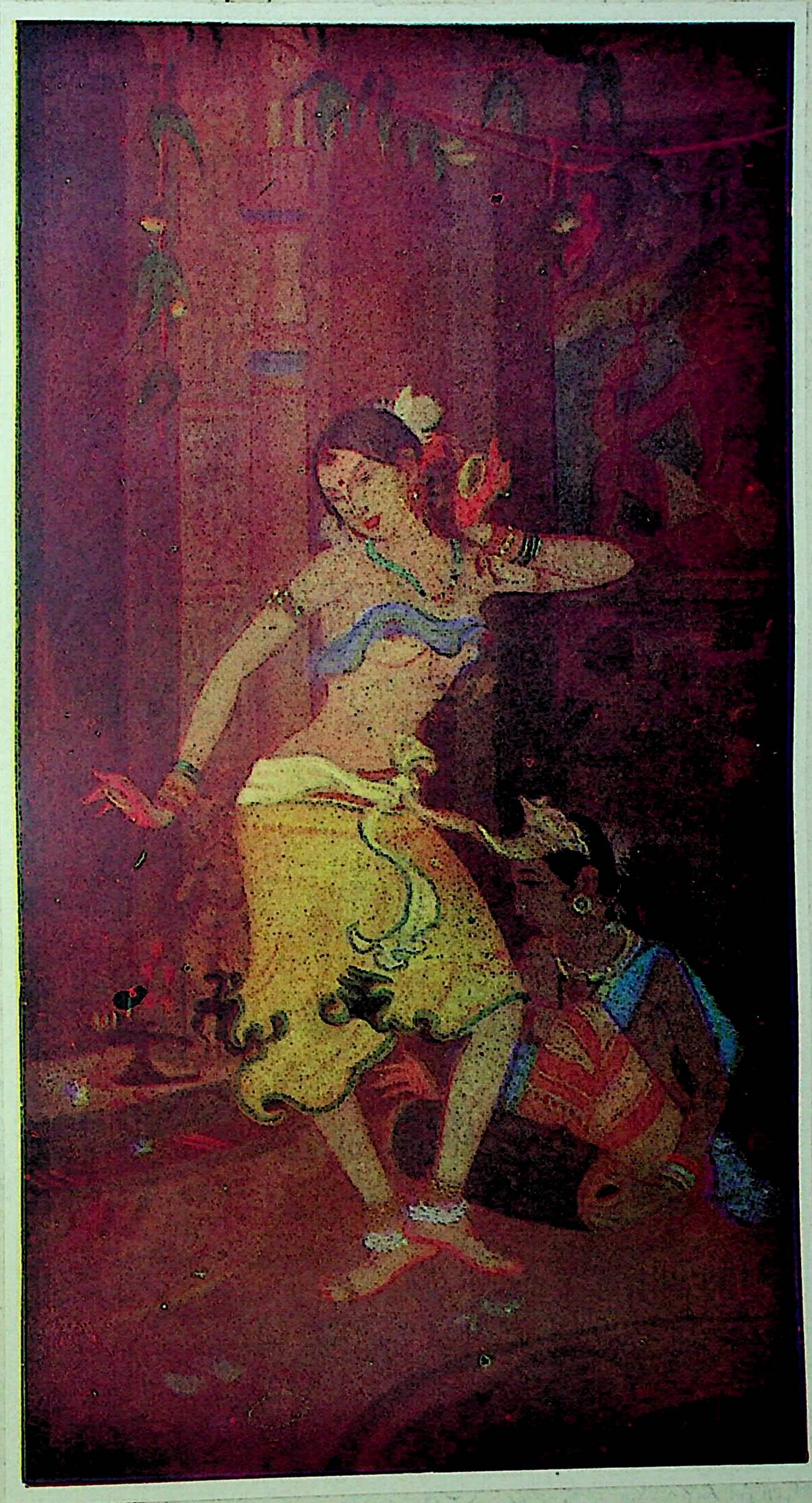
According to a popular belief, God ascends in an earthen pot through nine threads tied up round the bamboo piece, kept in the pot which is held by Maiba, the priest, and similarly the Goddess through seven threads, the pot held by Maibi—the priestess. The Gods are carried in a procession with 'Maibi" dancing in front, and songs are sung by a selected group in the procession.

In Lai Haraoba there are seven complicated diagrams (Paaphan taret) of the serpent-coil representing different aims and objects, Two Maibis lead the male and female group separately. They enter dancing according to the diagram (Paaphan) from the tail-end, making kaleidoscopic pattern in choreography, and come out from the mouth. It takes more than half an hour to complete one 'Paaphan'. It is believed that the slightest mistakes in the performance invites the wrath of Gods in a form of some epidemic, war or natural calamities.

Blouse type shirts and tight Dhotis of young men, stripped 'Phaneks' (the loin cloth), transparent 'inaphis' (scarf), long loose hair of maidens and the hair tied in a bun of elderly women, flowers hanging from ear-tops create a heavenly appeal to the spectator. *Hindustan Standard* once well expressed—"Every girl in Manipur is a born Ballerina and every boy a maitre de ballet." Thus the extreme sensetiveness of beauty in life and nature is mirrored through—'Lai Haraoba'! Lai Haraoba is the living proof of mythical truth that Manipur is the land of Gandharvas—Musicians and Dancers.

During the reign of King Garibnivaz (1709-1748 A.D.) the Shaiva cult suffered a set-back due to the fanaticism of Raj Guru Shantidas, a follower of Ramanandi faith and so there came an eclipse of the age-old Lai Haraoba, a compact blend of religion, ritual and dancing.

The renaissance in Dancing took place during the reign of Rajarshi Bhagya-chandra Maharaja (1763-98 A.D.). Lord Krishna himself appeared in a dream



દેવદાસી : રસિકલાલ પરીખ
(કલાકાર તથા 'કુમાર'ના સૌજન્યથી)

to the Rajarshi and unfolded to him the celestial "Raas Leela". The Rajarshi built a temple for Shri Govindji in Kanchipur Konung. With the help of Pandit, well-versed in ancient dance forms, the Raas Leela was composed in the praise of Lord Krishna. In the land of Manipur blossomed dance and music, and devotional emotion—the very core of Goudiya Vaishnavism, then the pevailing state religion—reached great heights. The Princess (*Sija Lairoibi*) consecrated herself at the lotus feet of Lord Krishna. In Raas Leela she became "Raasesh-wari"—the soul of Raas. The sublime composition of "Bhanggi Achouba" was first danced by her along with other women as Gopis on the Abhisek day of Shri Govindji in the Raasa Mandal Kanchipur. The song accompanies "*Bhangi*"—

"Taa theiyaa Taa theiyaa mridung madhur baaje,
Sabahun yantra meli, baaje karataali aare,
Raas mandali maaje".

"In this Raas mandali, the drum produces the soft rhythm—Taa theiyaa Taa theiyaa. Behold, all the instruments are in symphony with sound and every participant marks time by clapping hands. Lord Shiva himself, assuming the name of Gopeshwar, has stood at the entrance as a Divine Guard. The unearthly beauty of the Gopis, their seductive gait and their flashing eyes, beggar description."

The theme of "Kunja Raas" performed on Ashwin Purnima is the union of Lord Krishna and Radha in the Kunj with the help of Sakhis. The soul of Radha yearning for union with her lord, is submerged in eternal existence of Lord Krishna with an everlasting desire.

"Oh! My Lord, I would never leave the shelter
of thy lotus feet neither in life nor in death."
"*Prati Janme Janme Jeevane Marne, Sanghe na
Chaadiha Shri Charne.*"

The "Mahaa Raas' performed on Kaartik Purnima is based on Raas Pancham Adhyaaya of "Shrimad Bhagawat". This is a perfect composition of Raas technique. "*Hallisak Kridanam Ekasyeiv Punsah Bahubhihi Stribbihi Kridanam Seiv Raas Krida.*" Harivamsha 2/20/35)—"Raas Krida is the pattern of one man dancing in the company of many women. Raas Krida or Leela is the symbolic significance of the mystic sportiveness—Rahasyamayi Leela—of the Absolute, —the hide-and-seek between One and Soul, between Purush and Prakriti.

This Raas depicts the story of Lord Krishna and the Gopis, and it serves to bring out the perpetual truth that complete union with Divine is made possible only when the ego melts away into nothingness. The costume of this Raas also is significant. The thin veil over the faces of Gopis is the symbol of the ego, the red skirt embroidered with sequins of the star-studed night (Prakriti is know as Night in mysticism), and the small transparent swaying skirt over the main skirt of the ethereal beauty of the Universe. Pitambar—the yellow

dhoti of Lord Krishna—signifies Absolute Purity, and the Raas mandal—the Universe.

Vasant Raas performed on the Chaitra Purnima has a three-fold theme: the festivity of colour, Krishna—as Love-making with Chandravali which hurts Radha's pride and finally the re-union of Radha and Krishna. These three Raasas are performed in Shri Govindji's temple. On those three auspicious full moon evenings, the idols of the Divine couple are brought in palanquins (Paalakhi) from the temple with great pomp and show to the Raas mandal and are installed in the centre of Raas Chakra (the rotating wheel), which signifies the rotation of the Universe. The Raas mandal is purified by Samkirtan. (Hymns in the praise of Gods and Gurus.) The "Nata Paalaa' (a group of about forty-three male cymbal players) starts with Mridung producing the syllable "Ten Ten Taa Tak Taang"—meaning "Chaitanya Nitai"—the name of the founder of Goudiya Vaishnavism. Cymbal dances (Kartaal Chalam) have the most intricate rhythm. The cymbals have fixed strokes with each bol (pung-lol) of Mridung. The whole group when it moves in a circle or from side to side, or to and fro, catches sometimes the slow walk of swaying elephants, some times the grace of floating swans, sometimes the majesty of peacocks and some-times the sinuosity of serpents. The essential feature of this technique is vigour with softness, force with grace and exhibition of intricate rhythm by cymbals and keeping timing by feet. After a great hard practice one gets mastery over this masculine (Tandav) technique.

In short, all the abundant variations of taalas are preserved and exibited by the combination of cymbal, Mridung and Kirtan (Songs). Kartaal Chalam is the soul of all the significant events of Manipuri life, as not a single episode from birth to death is celebrated without music and dance. After a perfor-mance of 3 to 4 hours—sometimes, the king also participating in it, —the Raas Leela begins. Now no one can enter the sanctified Raas mandal as it becomes the abode of the Divine couple. The audience, like the shadows of heavenly creatures, weeps when they weep, smiles when they smile, enjoys when they enjoy. The actors and spectators are so many bodies, but only one heart, full of Divine Love, Divine Wrath, and Divine Union. When the Raas is over, the soil on which the Gopis have trodden is gathered in a cloth and kept in Puja or thrown into water with great care and reverence.

These Raasas are simultaneously performed in Shri Govindaji's temple and in Shri Bijoi Govindaji's temple. After the performances in the above men-tioned temples Raasas are performed by the rest of people in their Mandaps or temples. Here including Shri Bijoi Givindaji's temple Radha and Krishna are portrayed by a young girl and young boy, as childhood is the symbol of inno-cence. Thus the human couple is shown to participate in the mystical union of the Divine. The age of Gopis is never relevant.

Raakhaal Raas performed on "Goshtha ashtami" in the month of Kartika (Hiyanggei) depicts all the frolicksome events of Lord Krishna's childhood.

The fight held between the gigantic Egretdemon (Bakaasur) made of bamboo with a man hidden inside, and child Krishna and a group of cowherds, in an open ground, becomes the centre of attraction for the whole village. The sight of the magnificently dressed and ornamented children as cowherds on emerald-tinged grass is a riot of colour. The Dance composition of 'Gostha' and '*Vrindaban Gogdhta Bhangi*' are the sublime forms of Rakhaal Raas. These contain all the masculine movements of the Raas technique.

(Divaa raas, Nitya raas, Holi Nritya, Khubaak isei, Joolan, Devipuja etc. demand a separate chapter to describe their forms.)

Inspite of very little stress on Mudras, the rhythmic beauty of the subdued movements in the Manipuri technique appears to speak eloquently. The letters of the syllables of Mridung are the "Aagneya Bijmantra" and letters of the *Manipur Chakra* and *Anaahat Chakra* is the body. When the Mridung, either solo or by a group is played, its sound vibrates the chakras in the body and the whole body exudes a subtle effluence which creates a conditions of 'Bhakti Raas'. That is the reason why the audience of Raas Leela is known as "*Bhaavak Samaj*" —filled with exaulted bliss and not only "Prekshak", with atributes described in the 'Naatya Shastra" by Bharat Muni.

In Raas Leela, "the charm of the youthful God incarnate is blended with the grandeur of the cosmic being. The human aspect discloses the Krishna for whom the hearts of women and maidens are moved with love". In Bhakti Rasa Krishna alone is the Purush—the Man, the rest are Gopis—the women. Thus Manipuri Vaishnavism has added a new chapter to the history of Dance. It is a beautiful blending of spiritual oneness with the daily life through rhythm, melody, movement and devotional emotion.

✡ ✡ ✡ ઓડિસ્સાની નૃત્યશૈલી—ઓડિસ્સી

લેખિકા : કુમારી મેનકાબહેન ઠક્કર, મુંબઈ

'ઘૂઘવતા સાગરને કિનારે વિરાજતા જગન્નાથ સ્વામીનો જય હો'. એવી સ્તુતિ કરતી જગન્નાથપુરીની દેવદાસીઓ જે નૃત્યપ્રકાર કરી પોતાના ઇષ્ટદેવને આરાધતી તે ઓડિસ્સી અથવા મહારીનૃત્યશૈલી.

ઓડિસ્સાના સમ્બલપુરી પટોળામાં સજ્જ થયેલી, પગમાં રણકતાં પાયલ અને દેડકાના આકારના ચાંદીના ટુકડા જોડી બનાવેલા કમરપટામાં શોભતી, નૃત્યની વિવિધ ગતિ સાથે હાથમાં ઝોલાં ખાતાં બટફૂળ નામથી ઓળખાતાં કંગનથી અને કાન તથા ગળામાં એવા જ વિશિષ્ટ પ્રકારનાં ચાંદીનાં આભૂષણોથી શણગારાયેલી, અને એ બધાના શિરમોર જેવા કેશકલાપમાં ખોસેલા તાયાથી ગૌરવયુક્ત લાગતી નૃત્યાંગના, જ્યારે રંગભૂમિ પર ઓડિસ્સી નૃત્યની લાક્ષણિક ભંગિઓ રજૂ કરે છે, ત્યારે લાગે છે કે ઓડિસ્સાના જગન્નાથપુરીના અને કોનારકના મંદિરમાં કંડારાયેલી પ્રતિમાઓ જ જીવંત થઈને ઊભી છે; અને તેમાં પણ નૃત્યાંગના જ્યારે 'ગીત-ગોવિંદ'ની અષ્ટપદીઓને પોતાના અભિનયમાં સાકાર કરે છે, ત્યારે કેલિ કરતા, રીસાતા અને છેલ્લે 'દેહિ પદ—પલ્લવમુદારમ્' કહી રાધાને મનાવતા કૃષ્ણ-રાધાનું સ્વરૂપ આંખ સામે ખડું થાય છે અને આપણે વૃન્દાવનમાં જ પહોંચી જઈએ છીએ.

ઓડિસ્સાની દેવદાસીઓ પોતાના ઇષ્ટદેવ જગન્નાથની સ્તુતિ ઉપરાંત ઘણી વાર શૃંગારને પણ પોતાના વિષય તરીકે અપનાવે છે. પ્રચલિત માન્યતા એવી છે કે આ નૃત્યશૈલીનો વિષય મોટે ભાગે કૃષ્ણજીવનને અનુલક્ષીને હોય છે; પણ બટુકભૈરવના નામ પરથી થતું બટ્ટુનૃત્ય અને ભુવનેશ્વરમાંનાં અસંખ્ય શિવમંદિરો સૂચવે છે કે આ નૃત્યશૈલી શિવમહિમા સાથે પણ સંકળાયેલી હશે.

ભારતની જાણીતી નૃત્યશૈલીઓ—ભરતનાટ્યમ્, કથકલી, કથ્થક અને મણિપુરી ઉપરાંત હવે પ્રતિષ્ઠા મેળવતી જતી કુચીપૂડી, મોહિનીઅટ્ટમ, સત્તિય વગેરે નૃત્યશૈલીઓ સાથે ઓડિસ્સી નૃત્યશૈલીએ પણ ગૌરવભર્યું સ્થાન મેળવી લીધું છે. આ બધી જ શાસ્ત્રીય નૃત્યશૈલીઓ ભરતમુનિરચિત 'નાટ્યશાસ્ત્ર' અને શ્રી નંદિકેશ્વર રચિત 'અભિનયદર્પણ' પર આધારિત હોવાથી તેમાં મૂળગત સામ્ય ઘણું છે; છતાં પ્રત્યેકને પોતાની લાક્ષણિકતાઓ પણ છે. બીજી બધી શૈલીઓ કરતાં ભરતનાટ્યમ્ અને ઓડિસ્સીમાં વધારે સામ્ય લાગે છે; કારણ કે બંને શૈલીઓનો ઉદ્‌ભવ અને વિકાસ મુખ્યત્વે દેવદાસીઓ દ્વારા થયો છે. આ ઉપરાંત પણ ઓડિસ્સી અને ભરતનાટ્યમ્ એકબીજાની ઘણાં નજદીક છે, પરંતુ ભરતનાટ્યમ્ કર્ણાટકી સંગીત સાથે સંકળાયેલું છે, જ્યારે ઓડિસ્સી ઉત્તરભારતીય સંગીત સાથે સંકળાયેલ છે; જોકે ૧૨મા સૈકામાં આંધ્રપ્રદેશનાં સંગીત-નૃત્યનાં લક્ષણોએ ઓડિસ્સી પર અસર કરી તેને પરિણામે ઓડિસ્સી નૃત્યમાં ત્યાંના થોડા રાગોનો સમાવેશ થયો છે.

ઓડિસ્સી શૈલીને નોખી તારવી લે એવી એની લાક્ષણિકતા, તે એમાં આવતાં ત્રિભંગી અને અંગમરોડ (કટિસંચાર). આ શૈલી ત્વરિત પદસંચારનો વિનિયોગ કરે છે, તે છતાં તેમાં ભાવનું માર્દવ છે અને અંગ-લાલિત્ય છે.

લગભગ છેલ્લા દાયકાથી જ પ્રસિદ્ધિમાં આવેલી આ શૈલી લોકવાયકા પ્રમાણે તો ભરતનાટ્યમ્ કરતાં પણ જૂની છે.

કહેવાય છે કે, સ્કંદપુરાણમાંના ઉલ્લેખ પ્રમાણે જ્યારે જગન્નાથપુરીમાં શ્રીવિગ્રહની વિધિસર પ્રતિષ્ઠા કરવામાં આવી, ત્યારે એ મંગળપ્રસંગે સ્વર્ગમાંનાં અનેક દેવદેવીઓએ આ ઉત્સવમાં ભાગ લીધો હતો. આ બધાંની સાથે સ્વર્ગની નૃત્યાંગના રંભા અને બે ગંધર્વો 'હા હા' અને 'હુ હુ' પણ નૃત્ય માટે આવ્યા હતા.

અને ત્યારે ઓરિસ્સાની દેવદાસીઓ તેઓની પાસેથી નૃત્ય શીખી હતી અને ત્યારથી જગન્નાથપુરીની સામે પ્રતિદિન એને ભક્તિનું અવિભિન્ન અંગ ગણીને રજૂ કરતી હતી; એટલે આ રીતે તો ભરતમુનિએ નાટ્ય-શાસ્ત્ર લખ્યું તેની ય પૂર્વે આ પ્રથા અમલમાં આવી હતી.

લોકવાયકા જવા દઈએ, તો પણ ઈસ્વીસન પૂર્વે લગભગ બીજી સદીમાં ઓરિસ્સામાં ખારવેલ નામના રાજાનો અમલ હતો. અને તે વખતે બંધાયેલ ઉદયગિરિની 'હઠીગુમ્ફા' ગુફામાંના શિલાલેખો જોતાં સ્પષ્ટ ઉલ્લેખ મળી આવ્યો છે કે તેના રાજ્યશાસનના ત્રીજા વર્ષમાં એના પાટનગરમાં સંગીત અને નૃત્યના મહોત્સવો યોજાયા હતા અને રાજા ખારવેલ પોતે 'ગાંધર્વવિદ્યાપ્રવીણ' હતા.

ભરતમુનિના નાટ્યશાસ્ત્ર પ્રમાણે એ સમયે ભારતવર્ષના ચાર વિભાગોમાં નૃત્યકળા પ્રચલિત હતી. અવંતી, દાક્ષિણાત્ય, પાંચાલી અને ઓડ્રમાગધી. આ ઓડ્રમાગધી વિષે વિસ્તારથી ઉલ્લેખ કરતાં તેણે કહ્યું છે કે તે પ્રદેશ એટલે ઓડ્ર, કલિંગ, અંગ, બંગ અને નેપાળ. તે વખતે ઓડિસ્સા પ્રાંત ઓડ્રને નામે ઓળખાતો. કદાચ એમ પણ બન્યું હોય કે એ નૃત્યોની પ્રણાલી ઓડિસ્સામાં ઉદ્‌ભવી હોય અને પછી ત્યાંથી બીજા પ્રદેશમાં વિસ્તરી હોય, અને તેથી જ કદાચ ભરતમુનિએ પ્રદેશોનો નામોલ્લેખ કરતાં પહેલું નામ ઓડ્રનું મૂકે છે.

ઓડિસ્સાના પ્રદેશમાં લગભગ સાતમા-આઠમા સૈકા સુધી બૌદ્ધધર્મનું પ્રાબલ્ય હતું. એ સમયે બ્રાહ્મણ-ધર્મનાં મંદિરોના નૃત્યવિધિ વિશે ગણનાપાત્ર ઉલ્લેખો મળતા નથી.

આઠમી સદીથી બૌદ્ધધર્મનો અંત આવતો ગયો અને બ્રાહ્મણધર્મનો ઉદય થતો ગયો. તે સમયે જગન્નાથ-પુરીના મંદિરમાં પ્રતિદિન લખાતી વહી 'મદલાખંજી'માં કેસરીવંશના બે રાજવીઓનો ઉલ્લખ 'ગંધર્વકેસરી' અને 'નૃત્યકેસરી' તરીકે કરેલો છે. બંનેનાં બિરુદ પરથી ફલિત થાય છે કે તેઓ શાસ્ત્રીય નૃત્યમાં પ્રવીણ હોવા જોઈએ. કેસરી રાજાનાં માતા રાણી ક્લાવતીએ ભુવનેશ્વરમાં શિવને માટે 'બ્રહ્મેશ્વર'નું મંદિર બંધાવ્યું હતું અને તેમાં દેવદાસીની પ્રણાલી શરૂ કરી હતી. આ કેસરી વંશના રાજાના શાસનકાળ દરમિયાન જ ભુવનેશ્વરનાં વિખ્યાત મંદિરો બંધાયેલાં. એ મંદિરોની કોતરણીમાં નજરે ચડતી અસંખ્ય નૃત્યાંગનાઓની શિલ્પાકૃતિઓ અને નટરાજ શિવના લલિતતાંડવ પ્રકારનાં શિલ્પો ઓડિસ્સામાં તે કાળમાં નૃત્યકળા કેટલી હદે પ્રચલિત હશે તેની સાક્ષી પૂરે છે.

કેસરી વંશ પછી અગિયારમા શતકમાં ગંગ–વંશનો શાસનકાળ શરૂ થયો. આ સૈકાથી શૈવધર્મ અલોપ થતો ગયો અને વૈષ્ણવધર્મનો ઉદય થવા લાગ્યો; પરિણામે 'નટરાજ'ની શિલ્પાકૃતિઓ નાની થતી ગઈ અને 'નટવર'ની શિલ્પાકૃતિઓ મોટી થતી ગઈ.

આ ગંગ–વંશના રાજાઓ· ગંગદેવ અને અનંગ ભીમદેવ લલિતકળાના વિકાસ માટે અનુરાગશીલ હતા. આ જ શતકના અંતભાગમાં જગન્નાથપુરીના મંદિરમાં દેવની પૂજા માટે રાજરાયદેવે 'સેવાયત'ની પ્રથા શરૂ કરી. આ સેવાયત પૂજારીઓમાં બીન–બજાવનાર 'બીનકાર' કહેવાતા, ગાયકો 'ગીતગાની' કહેવાતા અને નર્તકીઓ 'નાચુની' કહેવાતી. નાચુનીના પણ બે પ્રકાર હતા. 'ભીતરે નાચુની' અને 'બાહિરે નાચુની'. જે નર્તકીઓને જગન્નાથપ્રભુની સન્મુખ નૃત્ય કરવાનો અધિકાર મળતો, તેઓ 'ભીતરેનાચુની' કહેવાતી અને જે નર્તકીઓને બહાર નટમંડપમાં નૃત્ય કરવાનો આદેશ મળતો તેઓ 'બાહિરે નાચુની' કહેવાતી.

અનંગ ભીમદેવના શાસનકાળ દરમિયાન, બારમા શતકમાં, એમની રાજ્યસભાના ભૂષણસમાન શ્રી મહેશ્વર મહાપાત્રે 'અભિનયચંદ્રિકા' નામની ઓડિસ્સી નૃત્ય પર એક સંહિતા રચી. તેમાં એમણે તે વખતે પ્રચલિત સર્વ નૃત્યોનું સવિસ્તર વર્ણન કરેલું છે. આ જોતાં એ સમયે ઓડિસ્સી નૃત્યકળા એના શુદ્ધ સ્વરૂપે પ્રચલિત હોવી જ જોઈએ એમ માની શકાય.

ભુવનેશ્વરના અનંતવસુદેવના મંદિર પરથી જાણવા મળે છે કે તેરમા શતકના રાજા નરસિંગદેબની પુત્રી ચંદ્રાદેવી વિષ્ણુની ભક્ત હતી અને પોતે પૂર્ણનર્તકી તેમ જ ગાનારી હતી.

આ જ શતકમાં કોણાર્કનું સૂર્યમંદિર પણ બંધાયું. તેની સન્મુખના વિશાળ નટમંડપમાંની અને ભુવનેશ્વરનાં મંદિરોની અગણિત પ્રતિમાઓનાં ઓડિસ્સી નૃત્યના કેટલાક વિશિષ્ટ અંગભંગ દર્શાવે છે.

પંદરમી સદીના રાજા કપિલેન્દ્રદેબે જગન્નાથના મંદિરમાં ભોગ વખતે નૃત્ય થવાં જોઈએ અને ચાર વૈષ્ણવો 'ગીતગોવિંદ' ગાય એવો નિયમ કાઢયો હતો. ૧૫મી સદીના મધ્યભાગમાં પુરુષોત્તમદેબનાં રાણી અને કાંચીપુરમ્ના રાજાનાં પુત્રી પદ્માવતીએ જગન્નાથના મંદિરમાં દેવદાસી તરીકે પૂજા કરી હતી અને એટલે એને 'ગોપસંધિ' એવું બિરુદ મળ્યું હતું.

નૃત્યકળાને રાજ્યાશ્રય સોળમા શતક સુધી સાંપડયો હતો એમ જોવા મળે છે. પ્રતાપરુદ્રદેબ—ગજપતિ-રાજાના વૈષ્ણવ મહામંત્રી રાયરામાનંદ પોતે ઓડિસ્સી નૃત્યકળામાં પ્રવીણ હતા. 'શ્રીકૃષ્ણચરિત્રામૃતમ્'માં ગોસ્વામી કૃષ્ણદાસ કવિરાજે લખ્યું છે કે અભિનયપટુ રાયરામાનંદ સ્વયં દેવદાસીઓને અભિનય શીખવતા. આ ઉપરથી એમ પણ તારવી શકાય કે આ સમય સુધી ઓડિસ્સી નૃત્ય શુદ્ધ નૃત્ત સ્વરૂપમાં જ હશે. શ્રી રાય રામાનંદે જે અભિનયતત્ત્વ ઓડિસ્સીમાં ઉમેર્યું, તે ત્યારથી તે આજ લગી આ નૃત્યનું વિશિષ્ટ અંગ બની રહેલ છે.

સોળમા સૈકાના અંતિમ ભાગમાં ઓડિસ્સાએ પોતાની સ્વતંત્રતા ગુમાવી અને ભોઈ, પઠાણ, મોગલ, મરાઠા અને છેલ્લે અંગ્રેજોના શાસન હેઠળ આવ્યું. આવા ૩૦૦ વર્ષના રાજકીય ફેરફારોએ ઓડિસ્સાના ધાર્મિક, સામાજિક અને સાંસ્કૃતિક જીવનમાં ખૂબ ફેરફારો કર્યા. રામચંદ્રદેબના સમયમાં દેવદાસીઓ દેવની દાસી મટી રાજનર્તકી અને વારાંગના બની. દેવદાસીનું આવું અધઃપતન આ કળાના સંરક્ષણ માટે દારુણ ફટકા સમાન નીવડયું. લોકો નૃત્યકળા પ્રત્યે સૂગથી જોતા થયા અને દેવદાસી પ્રથા નિંદ્ય બનવાથી નૃત્યકળા પણ નિંદ્ય બની.

વૈષ્ણવ સંપ્રદાયના પ્રેમલક્ષણાભક્તિના સ્વભાવને કારણે ભક્તો ગોપીભાવે ગોપીજનવલ્લભ શ્રીકૃષ્ણની ભક્તિ કરતા. આથી નર્તકીઓને બદલે ભક્તોમાં એક એવો વર્ગ અસ્તિત્વમાં આવ્યો જે પોતે નૃત્યાંગનાઓનુ રૂપ ધરી નૃત્ય કરવાની પ્રથાની હિમાયત કરવા લાગ્યો. આ વર્ગ 'ગોટીપૂઅ' નામે જાણીતો છે અને આજેય જગન્નાથપુરીના મંદિરમાં પ્રવર્તમાન નૃત્યપ્રકારને તેમણે જાળવી રાખ્યો છે. ગોટીપૂઅ પોતે સ્ત્રીનો વેશ ધારી મંદિરમાં નૃત્ય કરતા એટલું જ નહીં પણ સાધારણ લોકોના મનોરંજન માટે પણ તેઓ નૃત્ય કરતા. આ ગોટીપૂઅને પુરી અને ગંજામના ઘણા અખાડા તરફથી આશ્રય મળતો અને મોટા જમીનદારો તરફથી પ્રોત્સાહન મળતું. આથી તેઓ 'આખડાપીલ્લા' પણ કહેવાતો. આખડા એટલે અખાડા અને પીલ્લા એટલે છોકરાઓ.

આમ દેવદાસીઓની ભ્રષ્ટતાને લીધે અને વૈષ્ણવસંપ્રદાયના પ્રાબલ્યને કારણે ઓડિસ્સી નૃત્યની રજૂઆત અને તે તે નૃત્યને રજૂ કરનાર કલાકાર—એમ બંને અંગોમાં ફેરફાર થયો.

ઓગણીસમા શતકના પ્રારંભનાં વર્ષોમાં ઓડિસ્સા જ્યારે અંગ્રેજોના અમલ હેઠળ આવ્યું, ત્યારે એની પ્રાદેશિક વિભાજના થઈ. પરદેશી શાસન હેઠળ કલાને ઘણું વેઠવું પડયું. આ ભૌગોલિક દશા થવાથી ઓડિસ્સાની સંસ્કૃતિની એકતા પણ ખંડિત થઈ. એને પ્રોત્સાહન મળવું તો ઠીક, પણ એનો વિકાસ જ રૂંધાવા લાગ્યો. દારિદ્ર્ય, તેમ જ ભદ્રવર્ગની સૂગને કારણે નૃત્યશિક્ષકો પોતાનો પરંપરાગત વ્યવસાય છોડીને આજીવિકા અર્થે અન્ય વ્યવસાયો અપનાવવા લાગ્યા. ગોટીપૂઓ શાસ્ત્રીય પ્રકારને અવગણ્યો અને એનું મૂળ સ્વરૂપ બદલીને, તેને સહેલો અને સાધારણજનોના મનરંજનને અનુરૂપ બનાવ્યો.

પરંતુ વર્તમાન શતકના પ્રારંભનાં ત્રીસેક વર્ષ બાદ લલિતકલાનું પુનરુત્થાન બધાં જ ક્ષેત્રોમાં થયું, ત્યારે તેનો લાભ ઓડિસ્સી નૃત્યને મળ્યો. પણ ભરતનાટયમ્, મણિપુરી, કથ્થક અને કથકલીની પુન:પ્રતિષ્ઠા થઈ, તેટલા પ્રમાણમાં ઓડિસ્સી નૃત્યપ્રકારની થઈ નથી. આપણને સ્વતંત્રતા મળી તે પહેલાં પણ આ ચારેય નૃત્યશૈલીઓથી જનસમુદાય વાકેફ હતો પણ ઓડિસ્સી નૃત્યશૈલી તો છેલ્લાં દસેક વર્ષથી જ બહાર આવી છે. એનું ખાસ કારણ એ કે પહેલાં એ નૃત્યશૈલી દેવદાસી જ કરતી અને પ્રણાલી પ્રમાણે પ્રભુ અને સંગીતકારો જ એ જોઈ શકતા; સામાન્ય જનતાને એ જોવાનો અધિકાર ન હતો. એ સોળમા શતકના અંતથી દેવદાસી જ્યારે રાજનર્તકી બની ત્યારે, ઓડિસ્સાની સાધારણ જનતા પણ તે જોઈ શકતી. પણ તે વખતે તેનાં ઊતરતાં પાણી હતાં. વળી તેનો પ્રચાર પણ ઓડિસ્સાની જનતા પૂરતો જ રહ્યો. ત્યાર પછી ૧૯૫૦ સુધી તો માત્ર ધંધાદારી–વ્યવસાયી રંગમંચ ઉપર જ એની રજૂઆત થતી. પરંતુ ધીરે ધીરે વર્તમાનપત્રો અને લોકો, બંનેની ચાહના મેળવી એ નૃત્યપ્રકાર પણ અન્ય નૃત્યપ્રકારોની હરોળમાં મહત્ત્વનું સ્થાન પ્રાપ્ત કરવા લાગ્યો. ભદ્ર વર્ગની કન્યાઓ અને તેમના વડીલોએ આ નૃત્યકળાની પ્રતિષ્ઠા વધારવાનું બીડું ઝડપ્યું. મોટા મોટા સંગીત-મહોત્સવોમાં નવીનતા લેખે એના પ્રયોગો થવા લાગ્યા અને પછી તો આ કલાના પુનરુદ્ધારની ઝુંબેશ ઊપડી.

ભારતવર્ષની શાસ્ત્રીય નૃત્યપ્રણાલીઓમાં ઓડિસ્સીનું સ્થાન આમ આગવું છે : શૈલી, પોષાક, આયોજના, પ્રણાલી, કૌશલ આદિ અનેક અંગોમાં એ બીજા પ્રકારોથી નોખું તરી આવી પોતાનું મહત્ત્વ સિદ્ધ કરી શકે તેવું છે. શાસ્ત્રીય તો ખરું જ, પણ લલિત મનોહર અને ચારુદર્શનીય આ નૃત્ય ઓડિસ્સાની સંસ્કૃતિનું મોંઘું રત્ન છે.

આ નૃત્યકલાને ફરીથી ઊભી કરવામાં સર્વશ્રી કાલીચરણ પટનાયક, ધીરેન પટનાયક, જીવનપાણી, ગુરુ કેલુચરણ મહાપાત્ર, ગુરુ પંકજચરણ દાસ, ગુરુ દેવપ્રસાદ દાસ તથા શ્રી બાબુલાલ દોશી, શ્રી સુનીલ કોઠારી, શ્રી ચાર્લ્સ ફ્રેબ્રી અને શ્રીમતી ઇંદ્રાણી રહેમાનનો ઘણો જ હિસ્સો અને અથાક શ્રમ છે.

* * *

HAZARDS OF AFRICAN LIFE

Indian labourers had to stay in camps at night and work by day during its installation and face unforeseen dangers and unimaginable hardships. A story still runs to this day that two man-eating lions visited the camp every night and devoured labourers and made good their escape, in spite of all possible measures of safety. This story of great human sacrifices is immortalized by Colonel J. H. Patterson in his book *The Man Eaters of Tsavo*. It is said that from Voi to Simba, the whole railway track had been built upon the flesh and bones of Indian workers. Such enormous human sacrifice at the altar of civilization bears testimony to the truth that no nation can stay alone and flourish in isolation. The great assembly of men and races which forces of history form, enables us to sacrifice for others and humanity gets richer by mutual give and take. It also teaches us that the debts of the past must be recognised and it should bear a just relation to the future.

(From "Dreams Half-Expressed") **N. K. Mehta**

KUMBHA FAIR AND THE GANGES

These *Maha Mandaleshwaras* go about in procession everyday with great pomp and splendour at the fair. In front of the procession goes a troupe of bandsmen who play strange musical instruments; then follows the armed cavalry which maintains law and order; and behind them the *Maha Mandaleshwara,* seated in a gold and silver plated *howdah* on an elephant, moves majestically in the midst of the procession. Then follows the foot police and behind them hundreds of his disciples drive in motor cars or in horse carriages. The drum-beaters and flag-bearers herald his coming in eulogizing terms and millions of pilgrims throng behind the huge procession, shouting slogans of victory to Mother Ganges and the *Maha Mandaleshwara.* About a dozen sovereign heads of this saintly order, numerous austere *naga bavas* who go without clothes, the *bairagis* and *khakhis* who have besmeared ashes round their stout bodies attend this fair and they go in procession everyday to make their presence conspicuous. For ten miles around Hardwar, one can see their noisy camps, with tents and cots which add to the hurry and bustle of this religious fair. Pilgrims would hear their religious discourses and bathe in the Ganges and rush to have a sight of these saintly persons. In the vicinity of the Ganges they feel the warmth of meeting their own brethren whom they have hardly seen and they merge like a drop in the ocean in this vast concourse of humanity that meets every three years. There flows the Ganges and here flows the mass of people with different costumes, different languages and varied patterns of behaviour which they have developed for ages. Yet, somewhere in the secret recesses of their heart they feel the unity of spirit which Hindu philosophy and religious books have imperceptably nursed within them. To see real India, not the sophisticated urban one, one should surely go to this fair and in spite of its limitations, try to find what draws the masses here from far-off places of India every three years. Is it the blind tradition or the love of the Mother Ganges or the escape they seek out of their rank poverty or satiation which impels them to meet in vast concourse and show their reverence to the saints and seers whom India takes as supermen when they discard their luxuries, leave their homes and dwell in contemplation and meditation upon the sacred banks of the holy Ganges?

—N. K. Mehta

(From: "Dream Half-Expressed")



દર્પિણી
શિલ્પ : દેલવાડા
: આલેખક :
જગન્નાથ અહિવાસી

નાટ્ય

लोकोपदेश-जननं, नाटयमेतद् भविष्यति ॥

सर्व-शास्त्रार्थ-संपन्नम्
सर्व-शिल्प-प्रदर्शनम् ।
नाटचाख्यं पंचमं वेदम्
सेतिहासं करोम्यहम् ।।

☆ ☆ ☆ THE ABSURD IN LITERATURE

By DR. R. L. UMERWADIA, M.A., PH.D., Principal, Mahila College, Porbander

Quiet a babel of criticism has been raised since the emergence of what has now come to be known as the Theatre of the Absurd. Playwrights, so widely different from each other in their make up, as Arthur Adamov, Eugene Ionesco, Samuel Beckett, Jean Genet and others have been labelled under one group as absurdist playwrights. Voices of criticism, laudatory and declamatory, have persistently been raised to create a confusion, which makes it hard for one to form a precise definition of the absurdist play or to assess the full significance of the new dramatic practice. Thus, for instance, Martin Esslin hails it as an art-form which represents the spiritual climate of the present day, reflecting, "the changes in science, psychology, and philosophy that have been taking place in the last half-century."[1] While on the other hand William I. Oliver questions the validity of the philosophical content itself of the new drama.[2] And one is intrigued when G. C. Barnard analyses with scientific precision the schizophrenic condition of Beckett's characters and insisting at the same time on the dramatist's poetic conception which may make other interpretations as valid.'[3]

The content of the absurdist drama obviously represents a conceptual offshoot or may be even part of the existential philosophy. For the absurdist playwright human life is one long strip of absurdity between unconsulted birth and unsought for death. All that happens in human life between the two ends cannot be reduced to rational proportions. Any state before birth or after death being inconceivable, the interim becomes meaningless. The result is urelieved boredom experienced under the compulsory pressure of existence, which in its turn makes man unaccomodative to society. It was perhaps Camus who first described in vivid language the absurdity of human existence, the resulting boredom, and the unsocial condition of man.[4]

That human life has its odd angles is nothing new. It is far too complex to be dissolved into a simple formula. The mystery of birth and death is as old as the human race. Civilisation, as a process of rationalisation, has only borne out in sharpened forms the angularities of human life. It has been the persistent theme of all literatures and the dramatic forms of comedy and tragedy that have grown out of and flourished on this absurdity. The Indian saints who attempted a neat definition of human life ended only by calling it MAYA

1. Martin Esslin: *The Theatre of the Absurd* : Pelican: 1968: p. 14.
2. *Modern Drama* : O.U.P.: 1968: William I. Oliver: Between Absurdity and The Playwright.
3. G. C. Barnard: *Samuel Beckett* : A new Approach: J. M. Dent: 1970.
4. Albert Camus: *The Myth of Sosiphus*: tr. by Justin O'Brien: New York: 1955: pp. 10-16.

or ILLUSION. But to the absurdist playwright illusion is not rational and therefore absurd. William I. Oliver points out that Aristotle named this absurdity as 'ignorance'. "Absurd drama then," he says, "is not new; it is as old as tragedy, as old as farce—for farce and tragedy are indeed the double mask of absurdity".[5] But for absurdity there would have been no tragedy or comedy : in fact the business of exposing absurdity was often assigned to the Fool in European literature as to the Vidushaka in Sanskrit drama. Some of the expressions of Shakespeare's tragic characters like Macbeth's "tale told by an idiot"[6] or Lear's:

"Ha! here's three on's are sophisticated; thou art the thing itself; unaccomodated man is no more but such a poor, bare, forked animal as thou art. Off, you lendings!"[7]

are curiously echoed by some characters in absurdist plays such as Beckett's Man. In these plays is virtually an 'unaccomodated, poor, bare, forked animal', grinding between birth and death under sheer anguish and boredom, interminably at war with his environment, shorn of any faith or hope. It would be interesting to read Bernard Shaw's pentateuch BACK TO METHUSELAH side by side with any five absurdist plays and note what has happened to man and dramatists in about three quarters of a century and above all to the concept of creative evolution. To the absurdist playwright however to put faith in anything, even God or religion is to forfeit the only means of valid perception—our reason. The one certainty for him is the absurdity of human condition and this he depicts with ruthless and misanthropic repetition. Even death-wish becomes an occasional theme seriously treated in the absurdity drama.

This faithlessness, or to use a better term, spiritual emptiness, forms the sole content of absurdist play-writing. One often feels while reading these plays that the playwright is not a satirist lashing out to reform but a nihilist mercilessly washing away every positive value to expose a void. "Yes, I have absolutely no faith in anything", said Samuel Beckett in a recent interview.[8] And Beckett's is the most consistent and authentic voice of all the absurdist dramatists, that mocks at God as being both cruel and capricious and holds religion as a degenerating illusion. Death is man's doom and all else is lie. Even Christ for Beckett is not the Saviour but the suffering Jesus bearing the torture of existence.[9]

To put across the stage this idea, this emptiness, this static human condition is indeed difficult work and it requires an extremely sensitive and delicately imaginative crafty artist effectively to elicit the correct response from the audience. One thing that the absurdist dramatist has unquestionably achieved in the way of dramatic art is that he has completely broken down the age-old barriers between tragedy and comedy. The process had begun earlier with what we now now as the Dark Comedy or the modern tragi-comedy.[10] But the absurdist drama-

---

5. Opp. Cit. P. 5
6. Macbeth: Act. V, Sc. v.
7. King Lear : Act III, Sc. iv.

tist has gone all the way out. Even though he may occasionally use an old trick or two, he has to reshape completely the old dramatic structure to fulfil his purpose. It is therefore that people who go to witness an absurdist play or read it with the expectation of an organised play-structure with a beginning, middle, and end, the development of plot and character often get disgusted. For nothing really 'happens' in an absurdist play, so there is no plot: and the characters are almost de-personalised, robot-like figures, groaning under a burden from which they would fain be released but know not when. Even irrelevant speech is apt for them, for the nature of their anguish does not permit them to observe the niceties of consistent speech; time and place also lose for them all significance, for irrationality cannot be bound by such dimensional limits. The playwright's method, therefore, is primarily that of symbolic representation of the idea of absurdity and the medium is usually a poetic image. Does it not require, one asks, a correspondingly receptive alert audience, trained to take in appreciatively the symbol and the image? In fact the audience is instictively averse to direct confrontation with the idea of absurdity of human existence, as habitually people live their life, performing their daily obligations with a keen sense of responsibility. They work and play, feed themselves and procreate and seriously answer to the callings of life. The successful absurdist playwright is extremely wary of the averse audience and so uses the method of indirect representation. He deliberately profits by the use of ambiguity as a device, shielding himself under the pretext that nothing can have shape in a void. But he is quite clear in his purpose that the sense of absurdity has to be convincingly inculcated into the audience, that men must be made aware of the hollowness of their existence. To reveal the boredom of existence, the absurdist playwrights, especially Beckett, have invented quite original devices. Thus a meaningless gesture, a hat, a purse, a shoe may assume all the dramatic interest and significance. Some of Beckett's symbols and images have a truly poetic value with which he succeeds in driving home his purpose, even to a sceptical reader.

A question then naturally arises : suppose all living men become convinced of the absurdity of their life—and, mankind has always been conscious of it and with that consciousness has striven to build its civilisation, such as it is,—what afterwards? Will all men then meet each other in the evenings, like Vladimir and Esteragon, impotently waiting for Godot, and abandon the tasks which life and society have assigned to them? How long will people go on witnessing plays which interminably portray the absurdity of their life? Will they take in this additional boredom, when they have to suffer ceaselessly the boredom of existence? Herein lies the absurdity, or the logical value of the absurd. Even though we cannot look to a state before birth or beyond death, we are rational—and it is by our rationality that we have discovered the absurdity of life.

---

8. With Kailash Vajpeyi as reported in TIMES Weekly, Ahmedabad: Vol. I., No. 24: Jan. 24, 1971.
9. Samuel Beckett's Art: John Fletcher: Chato Windus: 1967: P. 15.
10. The Dark Comedy: J. L. Styan: Cambridge.

It falls on us to make existence as reasonable as we may. The negative insistence on absurdity will only leave the consciousness of the static condition as it is and multiply its boredom. A shrewd feeling lurks after one has read the absurdist plays that it may be after all a passing storm, however strong, whipped up by the stress of modern life, brought about by the degenerating world wars and the mechanisation of man. The feeling is strengthened when one learns about some eminent absurdist playwrights like Adamov and Ionesco moving to different forms of playwrighting. The storm will perhaps blow over, as it had come along, living behind, not the content, but the formal beauty of the absurdist drama which has made such a rich contribution to the development of the dramatic form. Let us hope so.

THEY MUST BE MADE BEAUTIFUL

Our scriptures speak in eulogizing terms of the merits earned by visiting all the sacred places of the Banaras region or the *Kashi Khanda* as they call it. The places are, of course, very important and sacred but would they not be much more so, if they were a bit cleaner, a little more beautiful and still better administered? The holy places of the Jains, the Buddhists, the Parsees and the Christians look more inviting and cleaner and create an atmosphere which makes us feel that we are entering the sacred places of the people who take enough care for their religious places. No sooner do we enter them than we spontaneously feel that our minds become calm, spirit free and thoughts pure. The burning incense and candle lights create within us a sense of piety and religious faith. It is my earnest wish that our places of pilgrimage should be better administered and stringent laws for the same be framed by the administration and if it fails, by the Government.

(From: "Dream Half-Expressed") —**N. K. Mehta**

☆ ☆ ☆ ગુજરાતની નવી રંગભૂમિના સર્જકો

લેખક : **શ્રી ધનસુખલાલ મહેતા,** કલમ મંડળ, સાન્તાક્રૂઝ

આરંભમાં એટલું કહી દેવું જરૂરનું લાગે છે કે હવે નવી રંગભૂમિને 'બિનધંધાદારી' કે 'અવૈતનિક' રંગભૂમિ કહેવી એ સત્યથી વેગળું છે; કારણ કે હમણાં તો માત્ર એકાદ બે ઉત્તમ અપવાદ સિવાય અને કોલેજિયનોની વાર્ષિક હરીફાઈ સમયે ખેલાયેલ નાટકો સિવાય, બધી નવી રંગભૂમિની મંડળીઓ પણ વૈતનિક થઈ ગઈ છે અને કલાકારોને સંચાલકોના ગજા પ્રમાણે પ્રયોગ દીઠ વેતન મળે છે. આથી આ લેખનું શીર્ષક 'નવી રંગભૂમિ' એવું જ રાખ્યું છે.

૧૯૦૦ સુધીમાં જૂની રંગભૂમિનો સુવર્ણકાળ ગણાય. ગુજરાતે આખા ભારતમાં અને ભારત બહાર રંગભૂમિનો નેજો ચારે કોર ફરકાવ્યો. જાતભાતના ભેદભાવ વિના ગુજરાતી ઉપરાંત, હિંદુસ્તાની કહો કે ઉર્દૂ કહો, તે રંગભૂમિ ઊભી કરી, ઘણાને પ્રેરણા આપી. એમાં નાટકશાળાની બાંધણી, મિસ્ત્રી, સુથાર અને ચિત્રકારની મદદથી દંગ કરે અને વિસ્મય પમાડે એવા અદ્ભુત સીનો અને એની અદલબદલ અર્થે જાતજાતના કિમિયા અજમાવ્યા. પૈસો પણ સારો પેદા થવા લાગ્યો. ટૂંકમાં સારી રોનક અને જાહોજલાલી જોવાયાં. પણ પછી ૧૯૦૨માં, સાહિત્ય પરિષદમાં શ્રી નૃસિંહ વિભાકરે કહ્યું કે ૧૯૦૨થી રંગભૂમિની પડતીની શરૂઆત થઈ ચૂકી છે, છતાં આપણે ૧૯૨૦ સુધી તો એ જૂની રંગભૂમિની જાહોજલાલી ટકેલી જોઈ શકયા હતા.

સાચે જ માનવજાતને—ગમે તે દેશમાં—ફેરફાર ગમે છે. ચાલુ ચીલો ગણાય તેમાં તેને ધીમે ધીમે કંટાળો આવવા માંડે છે અને કાંઈક નવું—નવો ચીલો—નવી શૈલી—નવા રંગઢંગ અજમાવવા માનવી કટિબદ્ધ થાય છે. તે જમાનાનો 'ટેમ્પો' ધીમો કહીએ. પરિવર્તન ધીમે ધીમે આવ્યું. હમણાંનો 'ટેમ્પો' અત્યંત ત્વરિત હોઈ, દરેક ક્ષેત્રમાં ફેરફારો બહુ જલદી થવાના અને આજની ફેશન આવતી કાલે જૂનીપુરાણી લાગવાની! પણ આપણે હમણાંની વાત નથી કરવી—આપણને તો નવી રંગભૂમિ જૂની રંગભૂમિની હરીફાઈમાં ઊભી થઈ એની વાત કરવી છે.

૧૯૧૯–૨૦ની આસપાસ 'ફેરફાર'નો સ્વાભાવિક જુસ્સો કેટલાક જુવાનો અને જુવાન માનસ ધરાવનાર વ્યક્તિઓને આવ્યો. જૂની રંગભૂમિની જૂની રીતરસમો 'અનરિઆલિસ્ટિક' લાગી અને 'રિઆલિટી' આણવા ખાતર એમણે અખતરા શરૂ કર્યા.

આમ જુઓ તો આ 'ફેરફાર' કરવાની વૃત્તિ કેટલીય વ્યક્તિઓમાં જાગી હતી—ખાસ 'ફેરફાર' તરફની વૃત્તિને લઈને નહિ, પણ પશ્ચિમની વધારે અસર નીચે અનેક પારસી બિરાદરોએ નાટકો લખ્યાં, જે તદ્દન નવાં નહીં તેમ તદ્દન જૂનાં પણ નહીં એવાં હતાં. છતાં નવી ગુજરાતી રંગભૂમિના સર્જકો વિશે ખ્યાલ બાંધતાં તેમને વિસરવા ન જ જોઈએ. અનેક પારસી બિરાદરોમાંથી આપણે બમનજી કાબરાજી, ફિરોજશાહ મર્ઝબાન, જહાંગીર પટેલ, રતનજી શેઠના, જહાંગીર ખંભાતા વગેરેનાં નામ ગણાવવાં જોઈએ.

લગભગ આ જ ગાળામાં—૧૯૧૯–૨૦—યુરોપમાં પણ ઘણા દેશોમાં તેમ જ ચીનમાં અને અમેરિકામાં પણ ધંધાર્થી રંગભૂમિના કાર્યક્રમથી માણસોને અણગમો પ્રકટયો અને પરિણામે તેમણે તેની સામે ખુલ્લું બંડ ઉઠાવ્યું. ધંધાર્થી રંગભૂમિ પર જેટલું હોય તેટલું ખરાબ એવી ધારણા આ ક્રાંતિકારીઓમાં હતી, જેવી બધાંય ક્ષેત્રોના ક્રાંતિકારીઓમાં હોય છે તેવા જ પ્રત્યાઘાતમાં જૂની રંગભૂમિએ

આ નવા ફાંટાબાજો પ્રત્યે તિરસ્કાર બતાવ્યો: 'આજ કાલના હાલી નીકળેલા, બિનઅનુભવી જુવાનો' વગેરે કહીને, એમને સહકાર આપવાની લેશ પણ વૃત્તિ દાખવી નહિ.

પરંતુ, બીજા દેશોમાં, ધીમે ધીમે, આ દ્વેષભાવ અદૃશ્ય થયો અને બંને રંગભૂમિ એકમેકમાં જોડાઈ ગઈ. આપણે ત્યાં ખાસ કરીને ગુજરાતીઓમાં—એ હૃદયપલટો આવ્યો નથી; અને આશ્ચર્યકારક બિના તો એ છે કે, જૂની રંગભૂમિના ક્ષેત્રમાં માનપૂર્વક ગણી શકાય તેવી માત્ર એક જ નાટકમંડળી—દેશી નાટક સમાજ—છે, છતાં તે મંડળી હજી એમના જૂના ચીલામાં હિંમતથી, ધૈર્યથી અને સહિષ્ણુતાથી પોતાનું જીવન ટકાવી રહી છે—યશસ્વી રીતે ટકાવી રહી છે.

આપણે ત્યાં નવી રંગભૂમિના આરંભના મુખ્ય સર્જકો કોણ? આમ તો જુઓ તો ઘણાં હતાં—યુવક અને યુવતીઓ. રંગભૂમિ એ આખરે સહકારી કલા છે અને સહકારથી જ ચાલે છે. એટલે એમાં પણ જુદે જુદે સ્થળે, જુદી જુદી વ્યક્તિઓ, કામે લાગી ગઈ હતી. બધાંનાં નામ આપવા બેસીએ તો ઘણું લંબાણ થઈ જાય; એટલે અત્યારે જે તરત યાદ આવી જાય છે તેમનાં નામ આપું છું.

ચંદ્રવદન મહેતા, ક. મા. મુનશી, સનતકુમાર વીણ, સરલા બેનરજી, ચંદ્રા વીણ, જયોતીન્દ્ર દવે, ધનસુખલાલ મહેતા, અનંત વીણ, ભાનુશંકર વ્યાસ, ધનંજય ઠાકર, જયંતિ દલાલ, તરંગિણી ચોવીસા, જશવંત ઠાકર, અરૂણ ઠાકોર, ગિરીશ ભચેચ વગેરે વગેરે.

કહેવાની જરૂર નથી કે આ બધામાં સૌથી અગ્રસ્થાને આવે ક. મા. મુનશી અને ચં. ચી. મહેતા. બંનેની કામ કરવાની રીત જુદી, નાટકોની શૈલી જુદી, તાસીર જુદી, કામ આપવાની અને લેવાની કલા જુદી. બંનેએ ઘણાં નાટકો લખ્યાં અને તે ભજવ્યાં, તેમ જ ભજવાવ્યાં. ચં. ચી.નાં નાટકોમાં સેટની સાદાઈ, મુનશીજીના ભપકાભર્યા રિહર્સલો મુનશીજીની નિયમિત, ત્યારે ચં. ચી.ની બિલકુલ અનિયમિત.

આ પ્રમાણે ૧૯૨૦થી લગભગ ૧૯૪૦ સુધી એ બંને રંગભૂમિ પર શાસન ચલાવતા હતા, પણ એથી પણ ઑડિયન્સ આવ્યું નહિ. બેત્રણ પ્રયોગ કરતાં કરતાં તો એમને નાકે દમ આવી જતો અને આગગાડીના સાતેક પ્રયોગ કર્યા, ત્યારે અમને તો એમ જ લાગેલું કે, અમે કેવોક વિક્રમ સર્જ્યો હતો! અલબત્ત, તે વખતે અમે ભૂલી ગયેલા કે દેશી નાટક સમાજનાં ઘણાં નાટકો ચારસો-પાંચસો પ્રયોગો સુધી ચાલતાં!

૧૯૪૦ પછી નવી રંગભૂમિ ખરી જામી. સામે માગવા ગયા વગર લોકો ટિકિટ લેવા માંડયા અને પ્રયોગો પણ સહેલાઈથી વીસથી પચીસ સુધી પહોંચ્યા. આ માટે જો ગુજરાત કોઈનું ઋણી હોય તો તે ચંદ્રવદન ભટ્ટ, અદી મર્ઝબાન, પ્રા. વિષ્ણુભાઈ વ્યાસ, દામુભાઈ ઝવેરી, પ્રતાપ ઓઝા અને તેમનાં સહાયકો—વનલતા મહેતા, નિહારિકા ભટ્ટ, ચંદ્રિકા શાહ, લીલા જરીવાલા, ચારૂબાલા શાહ, ફિરોઝ આંટિયા, મધુકર રાંદેરિયા, હોમી વાડિયા, મિનુ દાવર, દીના ગાંધી, તરલા ગાંધી, ઉષા ભાલમલજી, ડોસા મિસ્ત્રી, આલુ પાવરી, નાનુ સુખીઆ, ફલી મિસ્ત્રી, દીનુ નિકલસન, મની ખાન, મની પટેલ, મોતી આંટિયા વગેરે વગેરેનું જ. એમણે અત્યંત જહેમત ઉઠાવી રંગભૂમિને બઢાવી. તે સમયે આર્થિક લોભ કરતાં કલા અને કીર્તિનો લોભ વધારે હતો.

પણ ધીમે ધીમે ખરચા વધવા માંડયા. થિયેટરોની સંખ્યામાં પણ વધારો થયો—જોકે હજી ઘણાંની જરૂર છે જ—કલાકારોની સંખ્યા ખૂબ વધી, રિયાઝ, શિસ્ત અને વ્યવસ્થા પણ વધ્યાં. નિયામકો અને દિગ્દર્શકોની જવાબદારી પણ વધી અને જૂના દિગ્દર્શકો ઉપરાંત પ્રવીણ જોશી, કાંતિ મડિયા, વિજય ભટ્ટ, લાલુ શાહ, અભિનય સમ્રાટવાળા ત્રિવેદી વગેરેએ આ ક્ષેત્ર ઠીક વિકસાવ્યું.



દાણલીલા
યજ્ઞેશ્વર શુકલ
(કલાકાર તથા
'કુમાર'ના સૌજન્યથી)

અંતમાં, જે એક વાત ઘણાને ખૂંચે છે તેનો નિર્દેશ કરી લઉં અને તે આપણે ત્યાં મૌલિક નાટકોનો—સંદતર અભાવ. છતાં પ્રાગજી ડોસા, શિવકુમાર જોષી વગેરે હાથની આંગળીએ ગણાવાય એટલા નાટ્યકારો ભગીરથ પ્રયાસ કરી રહ્યા છે; છતાં એમને જોઈએ તેવો સાથ મળતો નથી. અત્યાર સુધીમાં આ બંને નાટ્યકારોએ સફળ નાટકો રંગભૂમિને આપ્યાં પણ છે; પણ જેમ જૂની રંગભૂમિ પર 'કવિ'નું સ્થાન હતું તેવું 'કવિ'નું સ્થાન આ બંનેને મળવું જોઈએ તે હજી કાયમનું મળ્યું નથી. બાકી આ બંને તેમ જ બીજા નવા નાટ્યકારો જરૂર વધારે સારાં મૌલિક ગુજરાતી નાટકો રંગભૂમિને અર્પી શકે તેમ છે.

બાળકોની રંગભૂમિની દિશામાં પણ ઘણું ઘણું કામ હવે થવા લાગ્યું છે, એ આનંદની વાત છે. એમાં પ્રાગજી ડોસા, ધીરુબહેન પટેલ અને વનલતા મહેતા તેમ જ ઉષા ભાલમલજી સારું કાર્ય કરી રહ્યાં છે.

આપણે ઇચ્છીએ કે નાટકોમાં કેવળ ફાર્સ અને ફાર્સ જેવાં પ્રહસનોનું પ્રમાણ ઓછું થાય અને તેના સ્થાને બીજા રસોને યોગ્ય સ્થાન મળે. ફાર્સોમાં અને પ્રહસનોમાં દ્વિઅર્થી શબ્દોનો પ્રચાર ઓછો થાય, તો સારું એમ પણ આપણને લાગે તો તે ગેરવાજબી નથી. લોકરુચિ આપણને નીચે ને નીચે ઘસડી જવા માગે છે એમ જો કોઈ કહેતું હોય તો તે કેવળ જૂઠાણું છે. લોકરુચિ તો નાટક કરનારાની તાકાત પર અવલંબે છે; એમનામાં શક્તિ હશે તો જરૂર લોકો વધારે જવાબદાર થાય અને એ રીતે ગુજરાતી નવી રંગભૂમિ વધારે યશસ્વી રીતે આગેકદમ ભરતી થઈ જાય.

* * *

SCHOOLING OF MY DAYS

Schooling in those days was different from, and yet better than that of modern times. The teaching of arithmetic was sound; multiplication tables were to be learnt by heart and handwriting was to be formed as clear and beautiful as pearls. Reading was distinct and pronunciation clear. Knowledge imparted through geography and history books was sound and textbooks and notebooks were fewer as teachers had enough knowledge and experience to teach without them. Inattention and mischief were punished with a thrashing or caning and corporal punishment was considered a necessity. Yet teachers were kind and affectionate and there was a respectful distance between them and their pupils. This, perhaps, no longer holds good today. Schools have ceased to be Minerva's temple of learning and have become places of commerce where underpaid and disheartened teachers ration out knowledge in measured doses to apathetic students. The mutual bond of love and respect has become a thing of the past. Students are usually found wanting in discipline, civility and feeling of respect, and hence they fail to imbibe healthy influences from their teachers. Even at this later stage I remember my revered teachers. Their plain living and high thinking, cleanliness and regularity, honesty and truthfulness left a deep impression on my tender mind. As I recall those happy days of my boyhood, tears fill my eyes and my voice is choked with emotion as I talk about them. Gone are those happy days for ever!

(From "Dream Half-Expressed") **—N. K. Mehta**

☆ ☆ ☆ નાટ્ય-ભૂમિમાં મનોયાત્રા

લેખક : **શ્રી મધુકર રાંદેરિયા,** દેના બૅન્ક, મુંબઈ

હું ગદ્ય સારું લખી શકતો હોઉં છતાં કવિયશ મેળવવા માટે થોડાંક ચેડાં કવિતા-સુંદરી સાથે કરવા માટે પદ્યમાં શબ્દોને પલોટવા માંડું તો કદાચ બાવાનાં બેય બગાડવા જેવો ઘાટ થાય, એમ મને લાગે છે. ગદ્યમાંય હું નવલિકા – નવલકથા – નિબંધ પર ઠીક હથોટી ધરાવતો હોઉં ને તેમાં ઠીક સફળ થયો હોઉં, એ જ કારણે (અથવા "અર્થકૃતે") નાટક લખવા બેસું, તેમાં પણ આમ જ ભીંત ભૂલ્યા જેવું બને. નવલ-કથાકાર સૂર્યોદયનું કે સૂર્યાસ્તનું મજાનું રસભર રંગભર વર્ણન કરે, કરી શકે : નાટ્યકાર ન કરી શકે – એણે ન કરવું જોઈએ. એણે, તો માત્ર : 'સૂર્યોદય ડાબી બાજુથી થાય છે' એટલો નિર્દેશ કરવાનો, ને પછી ડાબી બાજુથી સૂર્યને ઉગાડવાનું કામ થિયેટરના પ્રકાશ–આયોજકનું છે. નાટ્યકારે એના પ્રદેશમાં વધારે દૂર જવાની જરૂર નથી. એણે સ્વીકારી લેવું જરૂરી છે કે પોતાના ક્ષેત્રમાં એ પણ એટલો જ કુશળ ને કલ્પનાશીલ છે.

*　　　*　　　*

ઘણા ગદ્ય-લેખકો પોતાની કૃતિઓમાં કવિતાનો ઉપયોગ કરે છે. એમાં કાંઈ ખોટું નથી – જાપાનના કસબીઓ પોતાની 'ગનમેટલ'માં સોનું ભેળવે જ છે. નાટકમાં પણ કવિતા કાર્ય લગાડાય – ગમે તેટલી, પણ નાટ્યતત્ત્વથી વધારે તો નહીં જ. નાટ્યતત્ત્વ કરતાં કવિતા વધી જાય અથવા બીજું કશુંયે વધી જાય તો નાટક "દબાઈ" જાય; – બીજું કશું એટલે કોઈ પ્રચાર, કોઈ સિદ્ધાંત, કોઈ વાદદલીલ, ખુદ સંવાદ પણ. હા, સંવાદનો બોજ પણ ઘણી વાર નાટકને નાટક બનતાં અટકાવે છે. આપણા ઘણા નામી ગુજરાતી નાટ્યકારોએ આ વાત સમજવા ને વિચારવા જેવી છે.

નાટક શબ્દોથી નથી રચાતું – શબ્દ સમૂહથી, વાક્યખંડોથી રચાય છે. નાટકની સામગ્રી એટલે વૈખરી – મનુષ્યની વાણી; પોતાની નાટ્યકથા કહેતાં લેખકની જે સ્વાભાવિક વાણી વહે છે તે, એટલે કે નાટકનાં ભિન્ન ભિન્ન પાત્રોની વાણી; નાટકકારે પાત્રોનાં ચિત્તમાં થોડી વાર વસીને ઉચ્ચારેલી વાણી.

*　　　*　　　*

એક જણે એક નાટકનાં વખાણ કરતાં કહ્યું, "સંવાદો બહુ સરસ છે." આ પ્રશંસા હતી કે સમગ્ર નાટકની ટીકા! ખરાબ નાટકની કસોટી માટે એ ઠીક કાટલું ગણાય. સંવાદ નિ:શંક સારા હોવા જોઈએ, પાત્ર-પ્રસંગને અનુકૂળ એવા સંપૂર્ણ હોવા જોઈએ, પણ સંવાદના સારાપણાનો ઉલ્લેખ થાય, ત્યારે સમજવું કે એક મુખ્ય વસ્તુને બાજુએ ધકેલીને બીજી ગૌણ કે બિનજરૂરી કે ઓછા મહત્ત્વની વસ્તુ આગળ આવવાનો પ્રયત્ન કરી રહી છે. કદાચ મુખ્ય વસ્તુનો સાવ અભાવ જ હતો, એ હકીકત તરફથી આપણું લક્ષ બીજે દોરવાનો એમાં પ્રયાસ પણ લાગે. મુખ્ય વસ્તુ તો છે નાટક – નાટ્યતત્ત્વ. એની વ્યાખ્યાની જરૂર નથી. આપણી આસપાસ, આપણી શેરીમાં, આપણાં વર્તમાનપત્રોમાં, આપણા ઇતિહાસમાં, આંખે ઊડીને વળગે એ રીતે આ તત્ત્વ ભરપટ્ટે પડેલું છે. કુદરતની કે વિધાતાની ચાલનો એ એક ઓચિંતો આવિષ્કાર છે – આવિર્ભાવ છે. આ આવિર્ભાવ એટલો વિસ્મયકારક કે ઔચિત્યપૂર્ણ હોય કે આખીયે કથાનો એ જ એક શક્ય અંત આપણને લાગે – એને વિષે આપણે ગમે તે ધારતા હોઈએ અને એ જ સ્વરૂપે એ બનશે એવી ધારણા એને માટે આપણે કદી ન રાખી હોય તોય.

સંવાદ આ વસ્તુઓને રંગમંચ પર દર્શાવવાનું વાહન છે—સાધન છે. ચિત્રકારને જેમ પોતાના કેનવાસ, સ્થપતિને પોતાની ઈંટો, તેમ નાટ્યકારને પોતાના સંવાદો. જેમ ચિત્ર જોતાં કેનવાસને કે સ્થાપત્યને જોતાં ઈંટની પ્રશંસા કોઈ કરતું નથી, એ જ રીતે સમજવું કે ચાતુર્યપૂર્ણ કે ચમત્કૃતિપૂર્ણ સંવાદ એ જ નાટક નથી.

* * *

'નાટ્યકલા' એટલે શું? એવો પ્રશ્ન પૂછશો તો તેનો તુરત ઉત્તર મળશે : 'અભિનય કલા.' આ જ મોટું દુ:ખ છે. બિચારી નાટ્યકલાનાં રાજપાટ ઝૂંટવી લઈને જાણે એને વનવાસ મોકલી દીધી હોય અને રાજમહાલયમાં ઘૂસી જઈ બીજાઓએ અડ્ડો જમાવી દીધો હોય એવું જ થયું છે. હમણાં હમણાં બીજી કોઈ કળાની બાબતમાં આવી અવદશા નથી જણાતી.

નાટ્યકળાને શબ્દો સાથે ઝાઝી નિસ્બત નથી જ. આપણે 'ચિત્ર'ની ચર્ચા કરતા હોઈએ ને તેમાં વાત 'રંગ'ની થતી હોય. રવિશંકર કે કનુના, રવીન્દ્રનાથના કે રવિવર્માના રંગો વચ્ચે ફેર નથી પડવાનો. નાટ્યકલાની સામગ્રી છે ઘટનાઓ અને એ ઘટનાઓની માવજત. એ ઘટનાઓ આંખે દેખી શકાય એવી જ હોવી જરૂરી નથી. નાટકમાં આપણે સારુ કુરુક્ષેત્ર કે પાણીપત ન લાવી શકીએ, સાચી વણઝાર કે ફોજો, સાચી 'ટેસ્ટ' કે ક્રિકેટ ન દેખાડી શકીએ—પણ સમર્થ નાટ્યકાર પોતાનાં વર્ણન દ્વારા પ્રેક્ષકો માટે એનો રોમાંચ જરૂર ખડો કરી શકે. એક પાત્ર આ ઘટનાની છાયા જ વર્ણવતું હોય ને બીજું પાત્ર તે સાંભળી તેના પ્રત્યાઘાતો પાડતું હોય, એમાંથી જ નાટ્યકલા સર્જાતી આવે.

નાટ્ય શબ્દોથી નથી બનતું એ સાચું; છતાં નાટકની રચનામાં સુંદર શબ્દોનું સ્થાન હોઈ જ શકે—ઘર બાંધવામાં જેમ સંગેમરમર વપરાઈ શકે તેમ. છતાં ઘર પહેલું ને સંગેમરમર પછી; તેમ નાટક પહેલું ને કવિતા એની આંગળીએ. કવિતા નાટકનો અલંકાર કે એનું સુશોભન બને. પણ કવિતાથી 'નાટકની રચના' ન થાય. નાટકની રચના-સામગ્રી એટલે ઘટનાઓ. કેવી ઘટનાઓ? અલબત્ત, પસંદ કરેલી ઘટનાઓ. કલા માત્ર પસંદગી છે; અને નાટ્યકાર માનવજીવનને ઘડનાર નાની મોટી ઘટનાઓને, દૈવને કે કુદરતની ચાલ પર પ્રકાશ પાડનારી ઘટનાઓને જ પસંદ કરે છે. પ્રત્યેક કળામાં એક ગૂઢ સત્ય રહેલું હોય છે. નાટકમાં આ સત્યનો ઝબકાર અણધારી, ઓચિંતી દીપ્તિ સહિત થવો જોઈએ. જે ગૂઢ રીતે સાચું છે—અને આંખને આંજી દે એવા, ઓચિંતા પ્રકાશ સાથે પ્રગટ થાય છે, તે નાટ્યાત્મક હોય છે જ. આનો અર્થ એ જ કે પ્રેરણા વડે આપણે દીઠેલી કુદરતની કેટલીક ચાલનું દર્શન કરાવવાનું કામ નાટક કરે છે.

* * *

સંવાદ પછી ઘણી વાર લોકો 'પાત્રાલેખન'ની વાત કરે છે. પાત્રાલેખન એક વિચિત્ર, વિલક્ષણ શબ્દ છે. એ ખરું છે કે નાટક નાટકમાંની મનુષ્યસૃષ્ટિના ચરિત્ર વડે રચાય છે; પણ નાટકનું પાત્ર ચાર પાંચ પંક્તિઓ બોલે, એટલે એનું ચરિત્ર આકાર લેવા માંડે જ; પછીની ચાર પાંચ પંક્તિઓ એને દૃઢ કરતી આવે ને તે એના પૂરતું અનિવાર્ય જ બની રહે. નાટકકાર નાટકનાં પાત્રોને આપમેળે બોલવા દે અને એમનાં મોંમાં એમનાં પોતાનાં વાક્યો મૂકે તો તેમનું ચરિત્ર પ્રત્યેક પંક્તિએ ઘડાતું ઘડાતું એમના જીવન માર્ગનો કબજો લઈ લે છે; એટલે પાત્રાલેખન વિષે નાટકકારે બહુ ચિંતા કરવાની જરૂરત રહેતી નથી.

* * *

નાટકની 'ટૅક્નિક' અંગે પણ લોકો બહુ ચર્ચા કરે છે. નાટકરચનાના નિયમોની એક યાદી તમારી પાસે હોય, તો તમે નાટક રચી શકો! બહુ સરસ! હાથમાં સાચાં ઓજાર હોય અને પાસાં પાડવાના નિત્ય-નિયમોનુંયે જ્ઞાન હોય, પણ હીરો જ ન હોય તો? તો માત્ર ફાંફાં! માટે 'નાટ્યસભર વિચાર'ની રાહ

જોવી જ પડે છે. એ વિચાર કેમ આવે છે—પ્રેરણા કેમ જાગે છે તે કોણ જાણે—પણ આ આવે ત્યાં સુધી થોભવું જોઈએ. પછી જ કામે વળગી શકાય. 'ટેક્નિક' એટલે આપણી સર્જનકળાની રીતિમાત્ર. નાટ્યકલા વિષે નાટકકારને સૂઝ હશે, એની નાડના ધબકારા એ પારખી શકતા હશે, તો ગમે તે વિષય અંગે પોતાની લાગણી વ્યક્ત કરવા માટે એને નિયમોની જરૂર નથી પડવાની. છતાંય નિયમો જાણવા જ હોય તો આટલું તો જાણો જ કે જે અભિનય ન હોય તેવું કશું 'નાટક'ને નામે લખશો નહીં; અને દર્શાવી ન શકાય એવી કોઈ 'સ્ટેજ ડિરેક્શન' આપશો નહીં. "ખોળામાં બેઠેલો કૂતરો, જાણે આગંતુકને પિછાનતો હોય તેમ તેના તરફ મીટ માંડી રહે છે"—આવું લખનાર નાટ્યલેખક "નાટ્યાંધ" (theatrically blind) છે! વળી નાટ્યકારે પોતાની સરહદ છોડી વેશભૂષાકાર, રંગભૂષાકાર, પ્રકાશ-આયોજક, કે અભિનેતાના મનના પ્રદેશમાં પદસંચાર કરવાની જરૂર નથી. એ બધું એ જાણે એ ઠીક છે; પણ એના વિશિષ્ટ અભ્યાસની એને જરૂર નથી. એ અજાણ્યા પ્રદેશમાં એ પગ મૂકે તો આપણને કદાચ મળે ખાલી ભભકદાર ખેલ—જેમાં ચબરાકિયા સંવાદ હોય, લોકપ્રિય અદાકારો હોય, સુશોભિત પોષાકો હોય; ને બીજું કશું ન હોય. થિયેટરનો કોઈ ઠાઠઠેરો નાટકની ગાદી લઈ શકે નહીં.

* * *

નાટકમાં 'વિસ્મય'ને સ્થાન છે. એક દાખલો જોઈએ. એક મોટા રાજ્યનો જુવાન રાજવી છે. બીજા રાજવંશના પક્ષકાર એવા એના કેટલાક અમલદારોએ એનું ખૂન કરવાની યોજના ઘડી છે, એવા સમાચાર એને મળે છે. રાજવી એકલો છે. એનો રાજવૈદ આવી પહોંચે છે. રાજવી એને પરિસ્થિતિ સમજાવે છે અને કહે છે કે, 'વચ્ચે બે ચાર દિવસનો સમય નીકળી જાય, તો બીજા વિશ્વાસુ વફાદાર સૈનિકોની સહાય મને મળી રહે. પણ તે કેમ બને?' એટલામાં પેલા અમલદારો આવી પહોંચે છે. તેમની હાજરીમાં વૈદ રાજવીને કહે છે: 'મહારાજ, મને આપની નાડ અને આપનું હૃદય તપાસવા દો.' પછી ઝડપભેર એ બેઉ તપાસ્યા પછી વૈદ બીજા ખંડમાં ચાલ્યો જાય છે—ખિન્નતાથી માથું ધુણાવતો. ને પાછળ અમલદારોને બોલાવતો જાય છે. એમને ભેગા કરીને એ કહે છે, 'મહારાજ પ્રત્યે તમારી વફાદારી હું જાણું છું, પણ એક પરિસ્થિતિ સામે તમે એમનું રક્ષણ નહીં કરી શકો. મને કહેતાં ભારે દુઃખ થાય છે કે, મહારાજ ચાર દિવસથી વધારે કાઢે તેમ નથી.' આ સાંભળીને પોતાને હાથે રાજાની હત્યા કરવાનો વિચાર માંડી વાળીને, એ અમલદારો ચાલ્યા જાય છે. 'વિસ્મય'ની આ એક પરિસ્થિતિ. હવે એ પછી બીજું નાટ્યાત્મક 'વિસ્મય' સર્જાય છે. રાજા વૈદને કહે છે, 'વૈદરાજ, ધન્ય છે તમારી બુદ્ધિને. તમે અદ્‌ભુત માર્ગ કાઢ્યો.' અને વૈદરાજ કહે છે, 'ના, મહારાજ, એમ નથી. આપની તબિયત ખરેખર કથળેલી છે. નાડી અને હૃદયના ધબકારા બરાબર નથી. મારું વૈદકીય ભવિષ્ય હમેશ સાચું જ પડે છે.'

આ બે વિસ્મયોમાં પહેલાની પરિસ્થિતિ શક્ય છે ને ખૂબ અસરકારક છે. પણ રાજવી જુવાન છે ને એની નાદુરસ્ત તબિયતનું કોઈ પૂર્વસૂચન ક્યાંય થયું નથી, તે પૂરતું, બીજા વિસ્મયની પરિસ્થિતિમાં આપણને ચાતુર્ય જ અનુભવવા મળે છે—અને વૈદના એ શબ્દો નાટકકાર જે ખંડમાં બેસીને નાટક રચી રહ્યો છે ત્યાં—એના ટેબલ પર આપણને લઈ જાય છે.—કુદરત અને વિધાતાથી દૂર દૂર; કારણ—કુદરત, વિધાતા (Destiny) ચતુર નથી! એ કોઈક વાર ગહન, કોઈક વાર સરળ હોય છે. નાટકની રચનામાં જાણે વિધાતાનો પણ હાથ હોય એવો મિજાજ એનો હોય એવું આપણને લાગવું જોઈએ.

* * *

નાટકકારના ચિત્તમાં કશો પૂર્વગ્રહ કે પૂર્વઅભિપ્રાય નહીં હોય, તો એનું દર્શન ધૂંધળું નહીં બને. તે પોતે જે માનવસૃષ્ટિ સરજે છે તેનું યોગ્ય મૂલ્યાંકન કરવા માટેની ભૂમિકા એનાં નાટકો પૂરી પાડશે

જ. કલાકારની આંખ પર આપણે વિશ્વાસ રાખી શકીએ. જોવું એ એની પ્રકૃતિ છે, ને જોયેલું કહેવું એ એની ફરજ છે. ત્યારે નાટયકારને પોતાનો કોઈ અભિપ્રાય ન હોઈ શકે? શેકસપિયરનાં નાટકોમાં રાજા, રાજ-પુરુષ, ખેડૂત, પાદરી, પ્રેમી, સૈનિક, બાળક—જે કાંઈ બોલે છે એ શેકસપિયરની જ વાણી છે. એમના જ વિચારો એના છે; એમનાં જ રાજકીય મંતવ્યો એનાં છે; એમના જ હૃદયઆવેગો એનાં છે—પણ તે જીવનભરનાં નહીં, માત્ર જે ચારપાંચ મિનિટ એ વિવિધ વ્યક્તિઓ તખતા પર રજૂ થાય છે તેટલા પૂરતા. એ પાત્રોમાંથી જુદું પાડીને આપણે એવું કશું નહીં બતાવી શકીએ કે 'આ શેકસપિયરનું પોતાનું!' શેક્સ-પિયર અથવા કોઈ પણ નાટયકાર જીવનનું સંપૂર્ણ ને સાચું દર્પણ છે—ચારે પાસનાં પ્રતિબિંબો વફાદારી-પૂર્વક એ ઝીલે છે... પણ એ દર્પણમાં એથી વિશેષ કાંઈ શોધવાનો આપણે પ્રયત્ન કરીએ, તો પાણીમાં પોતાના મોંમાં પકડેલા હાડકાના ટુકડાનું પ્રતિબિંબ જોઈને, એક બીજો કૂતરો પણ મોંમાં હાડકું પકડીને સામે ઊભો છે, એવાં ભ્રમ ને ભૂલ આપણે પણ કરી બેસીશું.'

PARVAS IN THE VILLAGE

Parvas or holy days had a special fun and frolic of their own. Diwali, Holi and Janmashtami were the three chief *parvas* in the village. Men, women and children donned new clothes and there was a colourful display of gold ornaments and indigenous cloth designs at the assembly of women. Their voices had the clarity of a flute and they met and sang *Rasas* or *Rasada*, simple native folk songs. They would break the dull and austere routine of daily life and their suppressed joy and pleasure would flow out of their emancipated spirits. Young men would ride their horses and run races. A traditional fair at the temple would bring relaxation in their social life and there would be all the glee and glamour typical of a Maher village. Young and old, they would recite *Dohas*, couplets from folk literature, with resounding voices and these would remind them of the heroism of their brave ancestors. They narrated the exploits of outlaws or sang of the martyrdom of *Satees*—women who had laid down their lives while protecting their chastity or truth. These reverberating couplets would also tell in terse and simple style, the anxiety and frustration of unfulfilled love and the romantic meetings of the lovers of the distant past. There were groups of men who would sit with *ektaras*, mono-stringed instruments, in their hands and play on them to the accompaniment of *manjeeras*, brass bells, while singing *Bhajans*, a form of devotional songs.

(From "Dream Half-Expressed") **—N, K. Mehta**

☆ ☆ ☆ ભારતીય નાટ્યનાં બદલાતાં સ્વરૂપો

લેખક : **શ્રી આગજી ડોસા,** મુંબઈ

દેશકાળને અનુરૂપ મનુષ્ય પોતાની રહેણીકરણીમાં, એની વેશભૂષામાં પરિવર્તન કરતો આવ્યો છે. ઘણીય વાર ઇતિહાસનું પુનરાવર્તન થતું પણ જોવામાં આવે છે. દાયકાઓ પૂર્વે સ્ત્રીઓ, નાકે નથ અને કેડમાં કંદોરો પહેરતી. એ અલંકારો, પશ્ચિમનો પવન વાતાં, અદૃશ્ય થઈ ગયા. આજે ફરીથી એ વસ્તુઓ સૌંદર્યમાં અભિવૃદ્ધિ કરનાર શણગાર તરીકે સ્વીકારાઈ છે.

ભારતીય નાટ્યનાં બીજ સૌ પ્રથમ ઋગ્વેદમાં જોવા મળે છે. દશમા મંડલના પાંચમા અધ્યાયમાં અઢાર મંત્રોમાં પુરુરવા-ઉર્વશી વચ્ચેનો સંવાદ આલેખાયો છે. નાટ્યાત્મક પ્રસંગ ત્યાં એ મૂકાયો છે કે પુરુરવા એટલે મનુષ્યયોનિમાં જન્મેલો ચંદ્રવંશનો આદિપુરુષ; અને ઉર્વશી એટલે ઇંદ્રરાજાના દરબારની અપ્સરા-દેવાંગના. એ બંને વચ્ચેનો પ્રેમસંબંધ જ નાટ્ય માટે પૂરતો છે. તેમ છતાં માત્ર સંવાદ દ્વારા મનોરંજન મળતું નથી, એટલે દેવતાઓની વિનંતીથી બ્રહ્માએ ઋગ્વેદમાંથી પાઠ, યજુર્વેદમાંથી અભિનયકલા, સામવેદમાંથી ગાયન અને અથર્વવેદમાંથી રસ તારવી, નાટ્યવેદ તરીકે મનાતા પંચમવેદનું નિર્માણ કર્યું. આને ગાંધર્વવેદ પણ કહે છે; કારણ કે સૌ પ્રથમ ગંધર્વો અને અપ્સરાઓએ મળી અભિનય સહિત નાટ્યને રજૂ કર્યું હતું. લક્ષણ-ગ્રંથોમાં ભરતમુનિનું નાટ્યશાસ્ત્ર પ્રાચીનતમ છે. ભરતમુનિના અસ્તિત્વનો કાળ શોધાય, તો પ્રથમ ભારતીય નાટક ક્યારે ભજવાયું એ નિશ્ચિત થઈ શકે. કલિયુગના ૩૧૭૯ વર્ષ વીત્યા પછી શકે ૫૫૦માં બ્રહ્મગુપ્તે 'બ્રહ્મસિદ્ધાંત' નામનો ગ્રંથ લખ્યો છે. તેમાં એણે જણાવ્યું છે કે યુધિષ્ઠિરનો શક ૨૫૨૬ વર્ષપર્યંત ચાલ્યો. તે ઉપરથી ફલિત થાય છે કે ૩૧૭૯ – ૨૫૨૬ = ૬૫૩ વર્ષ કલિયુગના વીત્યા પછી, કૌરવ-પાંડવોનું અસ્તિત્વ હતું. આ હકીકત રાજતરંગિણીકારે પણ સ્પષ્ટ કહી છે :

> शतेषु षट्सु सार्धेषु त्र्यधिकेषु च भूतले ।
> कलेर्गतेषु वर्षाणां अभूवन् कुरु–पाण्डवाः ।।

આ નિર્ણય ઉપરથી કૌરવ-પાંડવોનું અસ્તિત્વ ૨૫૦૩ ઈશુ ખ્રિસ્ત પૂર્વે હતું એમ સિદ્ધ થાય છે. પુરુરવા પછી ૪૫મી પેઢીએ કૌરવ-પાંડવો આવ્યા, એટલે દરેક રાજાએ સરેરાશ વીસ વર્ષ રાજ્ય કર્યું હોય એમ માનીએ, તો કૌરવ-પાંડવોથી ૪૫ × ૨૦ = ૯૦૦ વર્ષ પૂર્વે પુરુરવા થઈ ગયો; એટલે આજથી ૯૦૦ + ૨૫૦૩ + ૧૯૭૦ = ૫૩૭૩ વર્ષ પૂર્વે પ્રથમ ભારતીય નાટક ભજવાયું; કારણ પુરુરવાનો કાળ એ જ ભરત-મુનિનો કાળ.

દાનવો ઉપર વિજય મેળવતાં ઇંદ્રે મહોત્સવ યોજ્યો અને તેમાં ભરતમુનિએ 'દાનવો ઉપર દેવોનો વિજય' એ નામનું નાટક રજૂ કર્યું. પ્રારંભમાં અષ્ટાંગ સહિત નાન્દી રજૂ કરી અને તે પછી દેવોએ દાનવો ઉપર કેવી રીતે વિજય મેળવ્યો, તે રણભૂમિનો પ્રસંગ ખડો કર્યો. તેમાં શત્રુઓનાં ગાત્રો પર પ્રહાર કરવા, એમને મારી નાખવા અને ઘવાયેલાઓની ચીસો, વેદના, કોલાહલનું સ્પષ્ટ દર્શન કરાવ્યું. આ નાટક 'અનુ-કૃતિ' એટલે પ્રસંગનિરૂપણ કહેવાયું.

એ પછી બ્રહ્માએ નાટ્યનાં જે દસ રૂપો છે, તેમાંનું એક સમવકારરૂપ 'અમૃતમંથન' અને બીજો પ્રકાર ડિમ તેમાં 'ત્રિપુરદાહ' લખ્યું, જે હિમાલયમાં શિવજી સામે ભજવાયું. આ પ્રકારો જોઈ, આનંદ પામી, શિવજીએ નાટકના પૂર્વરંગમાં વિવિધ કારણોનો આશરો લઈ, સુંદર અંગહાર સહિત નૃત્યને આમેજ કરવા સૂચવ્યું. વાદ્ય અને કંઠ્ય સંગીત સહ નૃત્ય આમેજ થવાથી નાટક વિશેષ, સુંદર, દર્શનીય અને શ્રાવણીય બન્યું.

આ સ્વરૂપમાં સંગીત અને નૃત્યને વિશેષ મહત્ત્વ અપાયું અને નાટ્યતત્ત્વ મૂક અભિનયથી દર્શાવાયું. સંવાદોનો ઉપયોગ કવચિત્ જ થતો. પૂર્વરંગમાં દેવોની પૂજા, અર્ચના થતી. સૂત્રધાર પોતાના બે શિષ્યો સહિત આવી, જે નાટ્યદર્શન થવાનું છે તેની જાણ પ્રેક્ષકોને કરાવતો.

સંસ્કૃત નાટકોનો કાળ આવતાં પૂર્વરંગ લુપ્ત કરાયો અને નાન્દી રહી. પરંતુ સંવાદોને પણ મહત્ત્વ અપાયું. એ સાથે આંગિક, વાચિક, આહાર્ય અને સાત્ત્વિક અભિનય અને विभावानुभाव–व्यभिचारीभाव संयोगाद् रस–निष्पत्तिः । રસાસ્વાદથી નાટક ઉત્કૃષ્ટ બન્યું. પ્રત્યેક સંસ્કૃત-નાટક, એના લેખકને પ્રિય હોય એ દેવતાના આશીર્વાદની યાચના કરતા શ્લોકથી શરૂ થતું. એ પછી સૂત્રધાર, પરિપાર્શ્વક અને નટીના સંવાદો દ્વારા નાટકની કથાવસ્તુને રજૂ કરતું અને પ્રેક્ષકોને અભિનંદન આપી એક ગીત પ્રસ્તુત કરી સૂત્રધાર-નટીનું દૃશ્ય પૂર્ણ થતું. મૂળ નાટકનો પ્રારંભ થતાં એ પાંચથી દશ અંકોમાં પથરાતું. નાટકનો નાયક ધીરોદ્દાત્ત આલેખાતો. એ નાયક અને પુરોહિત, બ્રાહ્મણોના સંવાદો સંસ્કૃત ભાષામાં બોલાતા, જ્યારે સ્ત્રીઓ અને હલકા વર્ણનાં પાત્રો પ્રાકૃત બોલતા.

નવ રસોને પ્રકટ કરવામાં એ રસને અનુરૂપ વર્ણ (રંગ)નો ઉપયોગ થતો. શૃંગાર માટે શ્યામ, હાસ્યનો શ્વેત, કરૂણનો કપોત, રૌદ્રનો રાતો, વીરનો ગૌર, ભયાનકનો કાળો, બિભત્સનો નીલ અને અદ્‌ભુતનો પીળો.

નાટ્યના નિર્માણ પાછળ પણ સારી જહેમત લેવાતી. કવિવર કાલિદાસ કૃત विक्रमोर्वशीयम् નાટકમાં હેમકૂટ પર્વત ઉપર વ્યોમમાં ઊડતી અપ્સરાઓ, હાથમાં પ્રકટાવેલી દીવીઓ સાથે ફરતી પરિચારિકાઓ વચ્ચે પ્રવેશ કરતો રાજા, સંગેમરમરના મહાલયની અગાશી ઉપર વરસતી ચાંદનીમાં નીલરંગી, રેશમી વસ્ત્રોમાં સજ્જ થયેલી ઊર્વશી, અને ચોથા અંકમાં રાજાના સંતપ્ત હૈયાની વેદનાને પાર્શ્વભૂમિકામાં પ્રતીકાત્મકરૂપે પરિચારિકાઓએ યોજેલી સંગીતિકા એનાં ઉદાહરણો છે.

'સ્વપ્નવાસવદત્તા'ના ચોથા અંકમાં રંગમંચને બે ભાગમાં વિભાજિત કરી, એક તરફ માધવીલતામંડપ દર્શાવાયો છે, જેમાં પદ્માવતી અને વાસવદત્તા બેઠા છે, તો બીજી તરફ શેફાલિકા કુસુમકુંજમાં રાજા અને વિદૂષકનો સંવાદ યોજાયો છે. ભાસની આ કૃતિની નાટ્યના દશરૂપકોમાં 'નાટક' તરીકેની ગણના થઈ છે; તેમ છતાં નાટ્યશાસ્ત્રના સિદ્ધાંતને ઉવેખી ભાસે આ નાટકમાં સ્વપ્ન દર્શાવ્યું છે.

કેટલાક નાના પ્રસંગો, જે કથાવસ્તુની સમજ માટે યોજાયેલા હોય છે તે, બે અંકોની વચ્ચે મૂકવામાં આવે છે અને તેને પ્રવેશક અથવા વિષ્કંભક કહેવામાં આવે છે. એકોક્તિ માટે આકાશભાષિત અને તદુપરાંત અંકાવતાર, અંકાસ્ય, ચૂલિકા આદિ પ્રયોગો પણ કરવામાં આવ્યા.

પ્રત્યેક રૂપકને અંતે 'સર્વ જન સુખાય નિમિત્તે' ભરતવાક્ય યોજાતું.

નાટ્યસાહિત્યમાં શબ્દ, અર્થ, અલંકાર, ત્રણ પ્રકારની શક્તિઓ (અભિધા, લક્ષણા, વ્યંજના), ત્રણ ગુણ (ઓજ, માધુર્ય, પ્રસાદ) બતાવતી વખતે નવ રસોનું પણ આગવું સ્થાન છે. સાહિત્યદર્પણકાર પંડિત વિશ્વનાથે 'રસ' માટે લખ્યું છે :

> पुण्यवन्तः प्रमिण्वन्ति योगीवद् रससन्ततिम् । (અધ્યાય ૩)

કોઈ યોગી જેવી રીતે પરબ્રહ્મનું દર્શન કરે છે તેવી રીતે કોઈ પુણ્યવાન રસાનંદ પ્રાપ્ત કરે છે.

સંસ્કૃત નાટકોના કાળ પછી ભારતીય નાટકોમાં દશમી સદીમાં કાશ્મીરના રાજદરબારમાં નાટ્યકાર ક્ષેમેન્દ્રનો ઉલ્લેખ મળે છે. પણ એનાં નાટકોનું સ્વરૂપ જાણવા મળ્યું નથી.

આંધ્રપ્રદેશમાં બારમી સદીમાં પલકુરીકી સોમનાથ નામે કવિ અને નાટ્યકાર થઈ ગયા. એણે પોતાના પંડિતારાધ્ય ચરિત્ર–ગ્રંથમાં મનોરંજનના વિવિધ પ્રકારો આલેખ્યા છે. તેમાં 'બહુરૂપ', 'વેદાંગ' પ્રકારો વિશે

પણ લખ્યું છે. એક જ વ્યક્તિ જુદા જુદા વેશ લઈ, સંગીત અને પાર્શ્વગાન સાથે આંગિક, વાચિક, આહાર્ય અને સાત્ત્વિક અભિનય દ્વારા લોકોનું મનોરંજન કરે એ 'બહુરૂપ' કહેવાતો. તેલુગુ સાહિત્યમાં આને 'લલિતાંગ-રસકલાલંકાર રેખા' પણ કહે છે. એની ભજવણી કોઈ ગલીમાં માંચડો બાંધી એક જવનિકા રાખી થાય છે. રંગભૂષા (Make-up) વધુ પડતી જવલંત હોય છે.

તેરમી અને ચૌદમી સદીની વચ્ચે ગુજરાતમાં અસાઈત નામે કવિ થઈ ગયા, જેમણે 'ભવાઈ'નો પ્રકાર યોજ્યો. એને લોકનાટ્ય પણ કહે છે. લોકોના મનોરંજનાર્થે ભવાઈની મંડળીઓ ચોમાસાની ઋતુને બાદ કરતાં, આઠ મહિનાઓ સુધી ગામેગામ ફરી, જુદા જુદા 'વેશો' ભજવે છે. ભવાઈ એટલે 'ભવની વહી.' એમાં સંસારની કડવીમીઠી વાતો આવે. લોકસુધારણાર્થે, ગામમાં ચાલતી કોઈ બદીને, વેશરૂપે આ કલાકારો ભજવી બતાવે. એના સંવાદો એ જ વખતે તેઓ યોજી લે (Extempore). એમાં કટાક્ષ હોય, ચાબખા હોય, ને મનોરંજન પણ હોય. સૂરીલો કંઠ, અભિનયની આવડત, નૃત્યમાં પ્રાવીણ્ય, સંગીતનો જાણકાર, સુડોળ શરીર અને વાદ્યો પણ વગાડી શકતો હોય એવો કલાકાર જ એમાં જોડાઈ શકે. એમાં સ્ત્રીઓની ભૂમિકા પણ પુરુષ કલાકારો જ ભજવતા. એમાં ભુંગળિયો અને નરઘાંવાળો હોય. મંદિરના ચોકમાં કે ખુલ્લા ચોગાનમાં ભવાઈ ભજવાય. વચમાં ભજવનારાઓ માટે ગોળાકાર જગ્યા રાખી પ્રેક્ષકો આજુબાજુ બેસે. એ ગોળાકાર જગ્યાને 'ચાચર' કહે. એક તરફ મશાલ સળગતી હોય એને માતાજીની જોત માને છે. એની સ્થાપના થયા પછી, ભવાઈનો વેશ શરૂ થાય. પ્રથમ મોઢા આગળ થાળી રાખીને ગણપતિ નાચે છે.

દુંદાળો દુઃખભંજણો, ને સદાયે બાળેવેશજી,
પરથમ પેલાં સમરીએ, શ્રી ગવરીપુત્ર ગણેશજી.

પછી સરસ્વતીમાતાને નમન થાય. પછી વેશ શરૂ થાય, તે રાતના નવ વાગ્યાથી માંડીને સવારના દસ વાગ્યા સુધી ચાલે. અસાઈત ઠાકરે બધા મળી ૩૬૦ વેશ લખ્યા છે. રંગભૂષા માટે જે સાધનો વપરાય તેમાં કંકુ, ગુલાલ, હળદર, ગેરુ અને ચૂનો વપરાય. શંખજીરું, ચંદન, ગુંદર પણ હોય અને પાણી યા તેલથી મિશ્રણ કરી રંગભૂષા સજાવાય. સળગતી મશાલોમાં એ રંગભૂષાની રંગત ઓર જણાય. કોઈ ખાસ પાત્રનું આગમન સૂચવવું હોય તો, એ પાત્ર મશાલ લઈને રંગમંચ પર પ્રવેશ કરે. નવરાત્રમાં અંબાજી અને બહુચરાજી માતા પાસે આ વેશો અચૂક ભજવાય.

પંદરમી સદીમાં બંગાલમાં નાટ્યના પ્રારંભ થયો. નવદ્વીપમાં ચંદ્રશેખરના ગૃહમાં રૂક્ષ્મણિહરણ ભજવાયું તેમાં રાધિકાની ભૂમિકા ચૈતન્યદેવ ગૌરાંગ મહાપ્રભુએ ભજવી; અને ત્યારથી "જાત્રા" નામનું લોકનાટ્ય બંગાલમાં શરૂ થયું. સાધારણ અર્થમાં જાત્રા એટલે ધાર્મિક સંઘ જેમ કે, ડોલ-યાત્રા, રથયાત્રા, વગેરે અને તેમાં ભજન, કીર્તન, નૃત્ય હોય. લોકનાટ્ય જાત્રાના પ્રકારને એ પછી આંધ્રના 'બહુરૂપ' અને ગુજરાતની 'ભવાઈ'ની પેઠે મંદિરના ચોકમાં કે ચોગાનમાં ભજવવાનું રૂપ અપાયું.

અઢારમી સદીના મધ્યમાં બંગાલમાં નાટ્યકલાનો પ્રારંભ થયો. પ્લાસીયુદ્ધનાં થોડાંક વર્ષો પહેલાં જ અંગ્રેજોએ કલકત્તામાં થિયેટર બાંધ્યું અને એ સદીના અંતમાં હેરાસિમ લેબેડોફ નામના રશિયને તા. ૨૭મી નવેમ્બર ૧૭૯૫ના રોજ ગોલોકનાથ દાસની મદદથી બંગાલી ભાષામાં અનુવાદિત થયેલું અંગ્રેજી નાટક ભજવ્યું. ત્યાર બાદ કવિવર રવીન્દ્રનાથ ટાગોર અને શિશિર ભાદુરી જેવા નાટ્યપ્રણેતાઓએ રજૂઆતમાં ક્રાંતિ આણી.

દરમિયાન ૧૭મી સદીમાં રાજસ્થાનમાં એક નવી પદ્ધતિનું લોકનાટ્ય સર્જાયું. તેને "ખયાલ" એવું અભિધાન અપાયું. આ શબ્દ ખેલ ઉપરથી યોજાયો છે. એમાં સંગીત, નૃત્ય અને નાટક ત્રણેનો સમન્વય છે. એમાં પ્રસંગ નિરુપણ અને અંતને વિશેષ મહત્ત્વ અપાયું છે. એની ભજવણી પાંચ સ્વરૂપોમાં વહેંચાયેલી છે.

(૧) ચોગાન, ચારે બાજુ ઘરો, ઝાડ, ચબુતરા હોય. મંચ ન રહેતાં ખુલ્લી જગ્યા. ચારે તરફ પ્રેક્ષકો બેસે. ચારે તરફ મશાલો સળગે.

(૨) ત્રણ બાજુથી બંધ કરેલો મંચ. પાછળની બાજુએ પડદો. પ્રેક્ષક ત્રણે બાજુએ બેસે.

(૩) ત્રણ ફૂટ ઊંચો મંચ. એને ત્રણ બાજુથી બંધ કરીને ઉપર ફૂલો, આસોપાલવ અને ગોટા-કિનારીથી સજાવવામાં આવે.

(૪) માત્ર સામી બાજુએ જ પ્રેક્ષકો બેસી નિહાળે. આધુનિક રંગમંચ અને રંગશાળાની માફક ફરતો મંચ.

(૫) ગોળાકારે નહીં પરંતુ પાત્રોની સાથે પ્રેક્ષકો પણ એક જગ્યાએથી બીજી જગ્યાએ સંઘ કાઢી જાય; જેમ કે ભરત મિલાપ, સીતા–વિવાહ, સમુદ્ર–ઉલ્લંઘનના પ્રસંગો.

આ ખયાલોમાં પ્રતીકાત્મક સન્નિવેશો વપરાતા; ઘણી વખત મહેલ, જંગલ કે ઝૂંપડીનો ઇશારો માત્ર સંવાદોમાં થતો.

૧૫મીથી ૧૯મી સદી સુધી વિવિધભાષી નાટકો મિથિલા, નેપાલ, બુંદેલખંડના રાજવીઓના આશ્રયે વૈષ્ણવ ધર્મના પ્રસંગોને આલેખી ભજવાતાં રહ્યાં. ૩૫ નાટયકારોએ કુલ ૧૦૬ નાટકો લખ્યાં પરંતુ ભારતેન્દુ બાબુ હરિશ્ચન્દ્રે હિન્દી નાટકને ૧૮૬૭માં કાયમી સ્વરૂપ આપ્યું. અવેતન કલાકારોની મંડળી ઊભી થઈ અને નાટય, કલા તરીકે સ્વીકારાયું. એમાં ઉચ્ચ કોટિનું સાહિત્ય, શાસ્ત્રીય પદ્ધતિએ ગવાતાં રાગ-રાગણીઓ અને સવિશેષ રાષ્ટ્રીય જાગૃતિના વિષયો લેવાતા. એની લખાવટ અને ભજવણી સંસ્કૃત નાટકોની પદ્ધતિએ જ હતી.

હિન્દી, મરાઠી અને ગુજરાતી નાટકોની ભજવણીનું સ્વરૂપ લગભગ એક સરખું રહ્યું. મરાઠી રંગભૂમિનો ઉદ્‌ગમ ૧૮૪૩માં અને ગુજરાતીનો ૧૮૫૨માં થયો. સાંગલીના રાજાએ જ્યારે એક કન્નડ નાટક જોયું, ત્યારે તેમના દરબારના એક કીર્તનકાર શ્રી વિષ્ણુદાસ ભાવેને, એક નાટય સંસ્થા સ્થાપી, મરાઠી ભાષામાં નાટક રજૂ કરવા કહ્યું. આ નાટકો વિશેષ કરી સંગીતપ્રધાન હતાં. બે ગીતો વચ્ચેનો ગાળો પૂરવા માટે જ સંવાદો યોજાતા. ત્યાર બાદ બીજી સંસ્થાઓ સ્થપાઈ અને પૌરાણિક કથાઓ લેવાઈ. ઉપરાંત શૅક્સપિયરનાં Taming of the Shrew, Comedy of Errors, Hamlet, Othello વગેરે નાટકો રજૂ થયાં. સંસ્કૃત નાટય–પરંપરાને જાળવી, ત્રણથી પાંચ અંકોમાં વહેંચાયેલાં આ નાટકો લગભગ પાંચ કલાક પર્યંત ચાલતાં. સન્નિવેશમાં ચિતરેલા પડદા અને Box–sets લેવાયાં. સંગીતના સાજોમાં મુખ્યત્વે હાર્મોનિયમ અથવા ઓરગન, સારંગી અને તબલાં—પખાવજ રહેતાં.

ગુજરાતી રંગભૂમિની સ્થાપનામાં પારસીઓનો મુખ્ય ફાળો છે. સૂત્રધાર—નટીથી પ્રારંભ થતાં આ નાટકોની સમાપ્તિ ભરત–વાકયથી થતી, પણ મૂળ કથાથી તદ્દન અલગ એવી એક ઉપકથા પ્રહસનરૂપે રજૂ થતી. એ માટે 'કવર'નો પડદો વપરાતો. પાત્રનો પ્રથમ પ્રવેશ ગીતથી થતો. આંગિક અભિનયની માત્રા વધુ પડતી રહેતી. ભાષા કૃત્રિમ લાગે, છતાંય લોકોને ગમતી. મૂળ કથામાં કવચિત મંચ ઉપરના ભોંયરાનો ઉપયોગ પણ થતો. પ્રસંગ અને ભાવને સચોટપણે દર્શાવવા 'ફૉકસ-લાઈટ' ફેંકવામાં આવતી. ટ્રિક-સીન, ટૅબ્લો (ખાસ કરીને અંકના અંત ભાગમાં), બેતબાજી અને જુસ્સાભર્યા સંવાદો એ વ્યવસાયી રંગભૂમિનાં ખાસ લક્ષણો હતાં. તેમ છતાં ભરતમુનિએ દર્શાવેલા નવ રસો અને નાયક—નાયિકા ભેદને નાટયલખકો સારી રીતે સમજી આલેખતા. એ વ્યવસાયી રંગભૂમિ એક નાટયશાળા જ હતી. ત્યાં કલાકારોને સંગીત, અભિનયની તાલીમ અપાતી અને મૌલિક નાટકો રજૂ થતાં. સને ૧૯૧૦થી ૧૯૩૫ સુધીનો એ કાળ તે સુવર્ણયુગ મનાતો, પરંતુ ફિલ્મ આવતાં રંગભૂમિની કલા વિસારે પડવા લાગી.

એ વખતે ગુજરાતી રંગભૂમિને જીવંત રાખવા અને જમાનાની સાથે સાથે પગ માંડવા બે સમર્થ સાહિત્યકારોએ કમર કસી. એક ડૉ. કનૈયાલાલ મા. મુન્શી અને બીજા ચંદ્રવદન ચી. મહેતા. પરદેશનાં નાટકોમાં

નોર્વેના પ્રખ્યાત નાટયકાર હેનરિક ઈબ્સને વાસ્તવિક શૈલીનાં નાટકો આપી, એમાં ક્રાંતિ આણી તે મુજબ રંગભૂમિની કાયાપલટ કરવી જરૂરી છે એ જાણી, મુનશીજી અને ચંદ્રવદન મહેતાએ પણ Realism વાસ્તવવાદને સમાજ સમક્ષ મૂકયો. આપણા રોજિંદા જીવનમાં જે રીતે આપણે જીવીએ છીએ, બોલીએ છીએ, એ રીત મંચ ઉપર અને નાટકની લખાવટમાં આણવામાં આવી. વાસ્તવવાદ એ આધુનિક અભિનવ રંગભૂમિનું અગત્યનું પાસું છે. વાસ્તવવાદમાં સન્નિવેશ, પ્રકાશ–આયોજન, દિગ્દર્શન, અભિનય, સંવાદ–છટા પાત્ર–ગોઠવણી (Composition)માં વાસ્તવિકતાની જેમ બને તેમ નજીક જવા પ્રયત્ન થવા માંડયા. તેનો હેતુ મનુષ્યની રોજિંદી જિંદગીને સંપૂર્ણ વફાદારીપણે નિરૂપવાનો છે. જ્યારે વાસ્તવવાદ સાથે પ્રકૃતિવાદ (Naturalism) અસ્તિત્વમાં આવ્યો તેમાં શૈલીનું વર્ણન છે. વખતના વહેવા પ્રમાણે પ્રતીકાત્મક (Symbolic) સન્નિવેશ આવ્યા. Impressionism અને Expressionism એનો હેતુ વાસ્તવિકતાથી થોડેક દૂર લઈ જઈ પ્રેક્ષકોને પણ એવું લગાડે કે પોતે પણ નાટકમાં ભાગ લઈ રહ્યા છે. અને Stylization એટલે રજુઆતની એક વિશિષ્ટ શૈલી અસ્તિત્વમાં આવી. પછી તો ફરતા અને સરકતા રંગમંચ આવ્યા અને લેખકો અને સન્નિવેશકારોને એક જ સેટ ઉપર નાટક ભજવતાં સમય અને સ્થળની મર્યાદામાં પૂરવામાં આવ્યા હતા, તેમાંથી તેમણે નાટયવસ્તુને વધારે બહેલાવવાનો, જુદા જુદા પ્રસંગો યોજવાનો, મોકો મળ્યો.

પ્રકાશ આયોજનનાં સાધનો વધ્યાં. માત્ર ફોકસ–લાઈટને બદલે, Flood, Dimmers, Spot વગેરેનો ઉપયોગ નાટયના પ્રસંગો અને કલાકારોના ભાવ (Moods)ને સચોટપણે દર્શાવવામાં અસરકારક નીવડયો.

આવે સમયે બે નવી પદ્ધતિઓનાં પગરણ મંડાયાં છે. એક તો વિખ્યાત જર્મન નાટયકાર બર્ટોલ્ટ બ્રેશ્ટે રજૂ કરેલું Epic Theatre. એણે ભરતનાટયશાસ્ત્રની રસની વ્યાખ્યાને સ્વીકારી નથી. એ માને છે કે 'નાટકની સાથે પ્રેક્ષકોએ સંપૂર્ણપણે ઓતપ્રોત થઈ ન જવું જોઈએ. નાટકનાં પાત્રોના સુખદુ:ખ, વેદના–સંવેદનોનો પ્રેક્ષકોને સ્પર્શ ન થવો જોઈએ. તેમને સતત ભાન રહેવું જોઈએ કે તેઓ એક નાટક જોઈ રહ્યા છે'. નાટકનો હેતુ પ્રેક્ષકોને કોઈ હકીકત કહી જવાનો છે. એટલે નાટકની ભજવણી વખતે વચ્ચે સ્વગતોક્તિ આવે, ગીત-સંગીત આવે, પ્રવેશ બદલાય, 'ને નવું કયું દૃશ્ય આવવાનું છે તેની તખતી મંચના ઉપરના ભાગમાંથી નીચે આવે, પ્રેક્ષકોની નજર સમક્ષ સન્નિવેશની ફેરબદલી થાય એટલે રસપ્રવાહમાં વિક્ષેપ પડે. આ થિયરીને બ્રેશ્ટ Theory of Alieniation એવી સંજ્ઞા આપી છે.'

અને બીજો નવો પ્રકાર છે Theatre of the Absurd. તેનો પ્રચાર ભારતીય નાટકોમાં પણ થઈ રહ્યો છે. અહીં Absurdનો અર્થ, બેવકુફાઈ ભરેલું કે અસંગત લેવાનો નથી. પરંતુ "માયા અને ભ્રમણામાંથી મનુષ્યને બહાર લાવી જીવનની નરી અને નક્કર વાસ્તવિકતાનું ભાન કરાવવાનો છે; એમના મનની એષણાનું, એના અંતરમાં જે સાચી ખોટી અભિલાષા છે તે મૂર્ત કરવાનું છે; અને તે દર્શાવતાં કેવી પરિસ્થિતિ સર્જાશે એ હૂબહુ રજૂ કરવાનું છે. કદરૂપતાપણુ એ છતી કરે છે; છતાં એનું નિરાકરણ એ નાટક સૂચવતું નથી. તે એક વાત પ્રેક્ષકો સમક્ષ મૂકે છે કે "મનુષ્ય જે દેખાય છે તેવો નથી. એનું ખરું સ્વરૂપ કંઈક જુદું જ છે." અને છતાં જીવનની કરુણતાને એ હળવી રીતે રજૂ કરે છે. Samuel Beckettનાં નાટક Waiting for Godotથી આ શૈલી અસ્તિત્વમાં આવી છે.

આ પ્રમાણે સમયનું ચક્ર ફર્યા કરે છે. નવા નોખા પ્રકારો આવે છે અને જિંદગીની ઘટમાળમાં અટવાયેલો મનુષ્ય એને અપનાવી લે છે. શું શોધવા? જીવન જીવનીય બને, વેદનાનો વિષડંખ એના મનને વિદારે, એમાંથી કોઈ નવી ભલે ન સમજાતી પણ અનોખી કેડી શોધવા; જે કેડીએ ડગલાં ભરતો એ પોતાની જિંદગીની આખરી મજલ સુધી પહોંચે.

☆ ☆ ☆ रवीन्द्रनाथ और रंगमंच

श्री मेधाव्रत विद्यालंकार, श्री अरविंद – आश्रम, पांडिचेरी

कवीन्द्र रवीन्द्र प्रतिभाके पुंज थे। सर्जनशील कलाके एक एक क्षेत्रको उन्होंने अपनी सर्वतोमुखी प्रतिभासे प्रभावित किया है। एक नहीं, प्रथम पंक्तिके कई साहित्यकारोंके जीवन भरकी कृतियोंका यदि योग लगाया जाय, तो गुणवत्ता और विपुलता दोनों ही दृष्टियोंसे, कवीन्द्रकी कमनीय कृत्तियोंका पुंज उनसे आगे निकल जायगा। इतनी अधिक सुसमृद्ध और सुंदर है इस रसदर्शी और कवि-ऋषिकी सर्जन-संपदा। रवीन्द्रनाथजी विश्वकवि, गुरुदेव, कालदर्शी दार्शनिक और संगीत-स्वामी आदि अनेक विशेषणोंसे शोभित हैं। इसके अतिरिक्त वे अन्य भी कृति-क्षेत्रोंके विधायक माने गये हैं। इन सब प्रोज्ज्वल प्रवृत्तियोंके सिवाय लगभग आधी शती तक रंगभूमिको भी अपनी प्रतिभाके रंगोंसे अनुरंजित करनेवाले रवीन्द्रनाथ भारतीय नाट्यमंचके उद्धारक और उद्योक्ता भी है। यह बात भारतीय नाट्यमंच-उन्नायक मनीषीगण कभी भूल नहीं सकते।

यदि उनका कार्य-प्रदेश केवल रंगमंचकी उन्नतिका होता, तो इस क्षेत्रमें उन्होंने जो अनुपम पुरुषार्थ किया है, उसकी ओर जनताका ध्यान केन्द्रित हो गया होता। विगत सौ वर्षोंमें भारतवर्षमें रंगमंचकी उन्नतिके लिए किसी व्यक्तिने रवीन्द्रनाथ जितना पुरुषार्थ नहीं किया है। नाट्याचार्य रवीन्द्रने उत्कृष्ट नाट्य-प्रबंध नवीन शैलीसे रच कर तथा मंचों पर प्रस्तुत करके भारतीय रंगमंचकी अपूर्व सेवा की है।

रवीन्द्रनाथजीकी नैसर्गिक प्रतिभा और रसवृत्ति रंगमंचके लिए नवसर्जन करनेके लिए पूर्णतया अनुकूल थी। संगीतका उनको अतिशय शौक था, यह कहना तो अल्पोक्तिका अपराध करना है। संगीत तो उनके प्राणोंमें अनुप्राणित था। विविध स्वरोंसे भरी हुई गीत-रचनाओंमें तो उन्होंने अपना प्राण निचोड़ दिया था।

संगीतके अतिरिक्त रंगमंचकी अन्य आवश्यक वस्तुएँ हैं – नई नई वेषभूषा, प्रभावोत्पादक और ध्वनिपूर्ण रंग-विधान तथा रेखाओंका वातावरण उपस्थित कर देनेवाली दृश्य-सामग्री। वेशभूषाकी लाक्षणिक दृष्टि तो रवीन्द्रके दैनिक जीवनमें सदा ही नयनगोचर होती थी। उनकी कविताओं और चित्रोंमें रंग और रेखाओंके सौन्दर्य द्वारा वातावरण खड़ा कर देनेकी शक्ति स्पष्टतया देखी जा सकती है। नृत्य, अभिनय और उच्चारण – पटुतामें भी रवीन्द्रकी दृष्टि और शक्ति अद्भुत थी। साहित्य-विधाता तो वे स्वयं थे ही। मानव-हृदयके विविध भावोंको समझने और अनुभव करनेकी सहानुभूति-भरी वेदना तो रवीन्द्रके जीवनका प्रधान स्वर था। रंगमंचको शक्तिशाली कलाका वाहन बनानेवाले दिग्दर्शकके लिए उक्त प्रकारकी संवेदनाका होना अनिवार्य है। इस प्रकारकी संवेदनाके बिना नाट्यमंचका उत्कर्ष नहीं साधा जा सकता।

* * *

साहित्यके विविध प्रकारोंमें उनको ऊर्मिकाव्य (गेय काव्य) अतिशय प्रिय थे। उसके बाद नाटकोंकी बारी आती है। बालपनसे ही नाटकोंकी ओर उनकी अभिरुचि थी। बारह वर्षकी उमरमें ही रवीन्द्रने "पृथ्वीराज-पराजय" नामक नाटकका प्रणयन किया। उसकी पांडुलिपि गुम हो गई थी, अतः संसारको उसका परिचय नहीं मिल सका कि वह कैसा था? इसके पश्चात् दूसरे वर्ष किशोर रवीन्द्रने शेक्सपीयरके विख्यात करुणांत नाटक मैकबेथका बंगला भाषांतर किया। इतनी कोमल उमरमें, मैकबेथकी

महत्ताको अवगत करनेवाले और शेक्सपीयरको बंगभाषामें उतारनेवाले व्यक्तिकी नाट्य-दृष्टि और समझ कितनी सुंदर होगी, उसकी कल्पना करना कुछ कठिन नहीं।

नाटक लिखनेका ही नहीं, अपितु उसका अभिनय करनेका तथा रंग-शालामें स्वयं उतरनेका भी रवीन्द्रको बड़ा शौक था। सोलह वर्षकी अवस्थामें रवीन्द्र प्रथम बार रंगमंच पर अवतीर्ण हुए। अपने ज्येष्ठ बंधु ज्योतीन्द्रनाथ ठाकुर द्वारा प्रणीत "अलिक बाबू" नामक नाटकमें अलिक बाबूका अभिनय रवीन्द्रने स्वयं किया था। ठाकुर-कुटुम्बके कलकत्ता स्थित सुविदित निवास-स्थानमें यह नाटक केवल आत्मीय-जनोंके सामने ही खेला गया था।

* * *

यौवनके प्रथम उन्मेषसे लेकर जीवनकी परिसमाप्ति तक रंगमंचके प्रति रवीन्द्रनाथकी प्रीति अखंडित रही है। पुरुषार्थ और कृतिशीलताके संचारसे भरा हुआ उनका जीवन सदा ही उत्तम अनुष्ठानोंमें लीन रहता था। ऐसी प्रवृत्ति-परायणतामें भी उन्होंने रंगमंचको नहीं भुलाया। नित्य ही नई नई कृतियों द्वारा रंगभूमिका प्रसाधन करते हुए वे कभी श्रांत नहीं हुए।

सतत्तर वर्षकी उमरमें उन्होंने "चांडालिका" नामक नाटक तैयार किया और कलकत्तेके रंगमंच पर उसका अभिनय कराया। सन् १९३५में चौहत्तर वर्षकी अवस्थामें, शांति-निकेतनमें अभिनीत "शारदोत्सव"में रवीन्द्रने संन्यासीका अभिनय किया था। उसी वर्ष दिसम्बरमें खेले गये "राजा" नाटकमें "ठाकुर दादा"के रूपमें वे प्रेक्षकोंके संमुख आये थे।

शेक्सपीयर सफल नाट्यकार था, परन्तु असफल अभिनेता था, और दिग्दर्शक तो वह था ही नहीं। रवीन्द्रमें सफल नाट्यकार, अतिकुशल नट और मौलिक दिग्दर्शकका विरल सम्मिलन हुआ था। हिंदी और गुजराती भाषामें उनके केवल सात-आठ नाटकोंका ही अनुवाद हुआ है। किन्तु रवीन्द्रनाथने सब मिला कर छोटे बड़े कोई पैंतीस नाटक लिखे हैं। इनमेंसे लगभग सभीको उन्होंने स्वयं ही नाट्यमंच पर प्रस्तुत किया है। इसके अतिरिक्त भारतके अन्य प्रांतोंमें तथा संसारकी बड़ी बड़ी नगरियोंकी रंग-शालाओंमें अन्योंके हाथोंसे भी इनके नाटक अभिनीत हुए हैं।

* * *

रवीन्द्र-प्रणीत नाटकोंमें से "डाकघर", 'चित्रांगदा," और "विसर्जन"की बड़ी ख्याति हुई है। 'डाकघर' तो संसारके नाट्य-साहित्यमें सदाके लिए प्रीतिपात्र बननेवाली रचना है। भारतमें तथा विदेशोंमें रवीन्द्रनाथके नाटकोंमें से 'डाकघर'का ही सबसे अधिक अभिनय हुआ है। डाकघरके नन्हे-से नायक 'अमल'को नाट्यभूमि पर उचित रीतिसे प्रस्तुत होता हुआ जिन्होंने निहारा होगा, वे उसे कभी भूल नहीं सकते। हृदयकी गहरीसे गहरी आकांक्षाको सजीव करनेवाले इस पात्रद्वारा कविवरने मानव-बंधनकी करुणताको मूर्तिमान कर दिया है। नाटकका वातावरण करुण होते हुए भी उसकी छाया विषादकी नहीं है, अपितु मंगलमय आशाकी है। मांगल्यके इस सौरभसे उनके सभी नाट्य-प्रबंध महक रहे हैं।

शाप-मोचन, चांडालिका, रक्त-करवीर और राजारानी – ये भी उनके सुविदित नाटक हैं। रवीन्द्रनाथ एक महान् कवि थे, अतः उनके नाट्य-रूपकोंमें अधिकांशमें काव्यमयी भावनाएँ भरी हुई हैं और इसीलिए मोटे तौर पर वे "वास्तववादी" नहीं प्रतीत होते। उनमें सत्य होता है, विवरण और घटनाएँ नहीं होतीं। उनमें चित्र होता है, फोटोग्राफ नहीं!!

नाट्य-रूपकोंको रंग-शालामें प्रस्तुत करनेकी रवीन्द्रनाथकी रीति भी उनके नाटकोंकी प्रतिपाद्य वस्तु और शैलीकी तरह काव्यमय होती है। अपने नाटकोंमें रवीन्द्र नृत्य और संगीतका बहुत उपयोग करते हैं, और इस प्रकार रंगमंच पर एक नया ही विश्व खड़ा कर देते हैं। इस अभिनव नाट्य-संसारकी रचनामें

रवीन्द्रनाथके आत्मीय-जन विश्रुत संगीतकार दिवंगत दीनेन्द्रनाथ ठाकुर और शांतिनिकेतनके अभिजात कलाकार नन्दलाल वसुका सहयोग बहुत ही उपयोगी होता था। संगीतशास्त्री दीनेन्द्रनाथ ठाकुरके विषयमें रवीन्द्रनाथ कहा करते थे –

आमार सकल गानेर भांडारी
आमार सकल नाटेर कांडारी।

मानव-भावनाओं और ऊर्मियोंके घात-प्रतिघातोंको व्यक्त करनेवाले गद्य-नाटक भी रवीन्द्रने रचे हैं और खेले हैं। तो भी संगीतमय नाटक और काव्यमय नाट्यशैली प्रस्तुत करनेकी ओर उनका झुकाव विशेष था। इन नाट्य-प्रबंधों द्वारा भारतीय रंगमंचको उन्होंने एक नये ही प्रदेशकी यात्रा करायी है।

* * *

अठारवीं और उन्नीसवीं शतीके मध्ययुगीन अंधकारके पश्चात् उन्नीसवीं शतीके अंत भागमें भारतीय कला और संस्कृतिके पुनरुत्थानके लिए शिल्पाचार्य अवनीन्द्रनाथ ठाकुर, श्री ई० बी० हैवल, तथा भगिनी निवेदिताने जो कठिन अनुष्ठान प्रारंभ किया था, उसमें रवीन्द्रनाथने अमूल्य साहाय्य दिया है। भरत-मुनिके नाट्यशास्त्रकी जन्मभूमिमें रंगभूमिकी पुनःप्रतिष्ठा और समुद्धारका कार्य न हो तो सांस्कृतिक पुनःप्रबोधन अधूरा ही रह जायगा। इस बातको रवीन्द्रनाने भली प्रकार अनुभव किया था। अवगणना, धिक्कार और अनादरकी धूलमें लोटती हुई रंगभूमिको स्वमान, गौरव और प्रतिष्ठा प्रदान करनेमें वे सफल-मनोरथ हुए थे।

जिस नाट्यमंच पर रवीन्द्रकी स्वर्गीय कला अवतीर्ण होती हो, उसके गौरवका प्रश्न ही क्या है? जिस मंच पर रवीन्द्रका प्रतिभाशाली व्यक्तित्व अभिनय-कलाको ओजस्वी कर रहा हो, उसकी प्रतिष्ठा तो स्वयमेव प्रतिष्ठित हो जाती है। नितांत परिशुद्ध परन्तु रसश्रीसे परिपूर्ण था रवीन्द्रनाथजीका जीवन। उनके पादस्पर्शसे भारतीय रंगभूमिको गौरव और यश मिला है।

ऐसी गौरव-मंडित रंगभूमिके प्रेक्षकोंमें महात्मा गांधी, श्रीमती एनी बीसेंट, लोकमान्य तिलक और महामना मालवीयजी जैसी विभूतियोंका समावेश होता है। सन् १९१७ में राष्ट्रीय महासभाके अधिवेशनके अवसर पर छप्पन वर्षकी उमरमें रवीन्द्रने कलकत्तेमें "डाकघर" का अभिनय किया था, जिसमें पूर्व-सूचित सभी देश-नायक प्रेक्षक रूपमें पधारे थे।

तीस वर्षकी उमरमें तरुण रवीन्द्रने "वाल्मीकि-प्रतिभा" नामक गीतनाट्य रचा और खेला था। कविऋषि वाल्मीकिके पात्रका अभिनय रवीन्द्रने स्वयं किया था। तत्कालीन प्रेक्षकोंको इस बातकी कल्पना भी नहीं होगी कि वाल्मीकिका अभिनय करनेवाला यह नवयुवक आगे जाकर वाल्मीकिके साथ स्थान पानेवाला विश्वकवि बनेगा। रवीन्द्रनाथकी जीवन-घटनाओंको यदि उनके नाटकोंके साथ संयोजित किया जाय तो उनकी प्रतिभा – मंदाकिनीके प्रवाहका नवीन ही दर्शन हो सकता है।

* * *

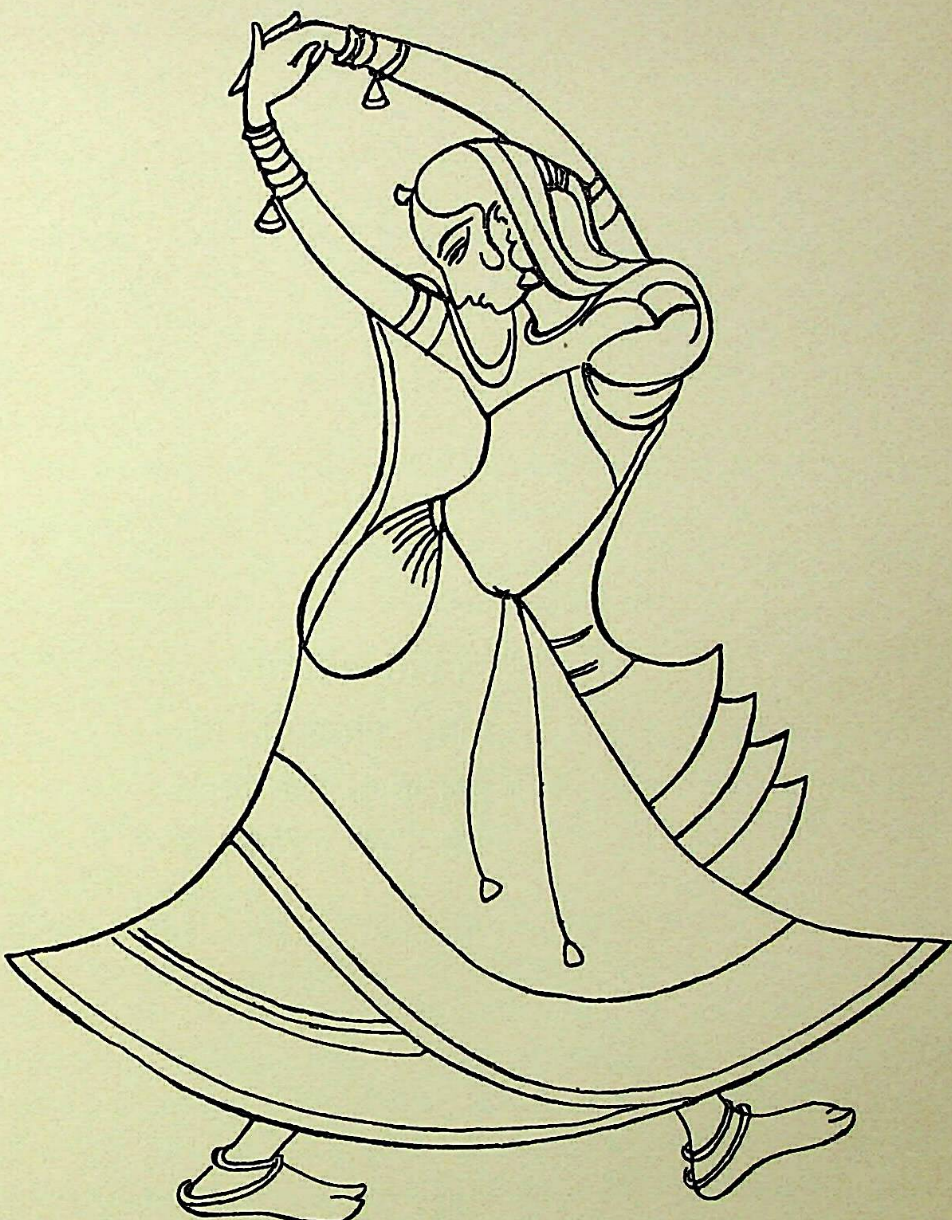
रवीन्द्रनाथके नाटक हमारी रंगभूमिकी अमूल्य संपत्ति हैं। वे ऐसे कीमती रत्न हैं, जिनका तेज और रंग शत-शत बार अभिनय करने पर भी मंद नहीं पड़ता। नाट्याचार्य भरतमुनिके बाद भारतवर्षके नाट्यसाहित्यमें कवीन्द्र रवीन्द्र जैसा नाट्याचार्य शायद ही उत्पन्न हुआ हो। रवीन्द्रने हमारी सारी ही नाट्यकलाको नवीन दृष्टि, नवीन स्फूर्ति और नवीन शक्ति प्रदान की है।

* * *

A DASH TO DAR-ES-SALAAM

It was the month of June and the sky was clouded. Hardly any star speeped out of the chinks of the gathering clouds. The sea was stormy and the waves surged incessantly. The light freighter swayed from side to side by the waves which lashed against it and there was every possibility that it might sink at sea. But I had taken courage in both my hands and in case of emergency I had arranged to keep eight barrels ready, each of four gallons capacity. I had also made preparation for a safety device by making a raft by tying planks to these empty barrels whose mouths had been sealed up carefully and strongly, with the idea that even if the ship foundered or wrecked, the raft would take us all to the shore. I had been a seasoned traveller even in the midst of a storm at sea which left me always undaunted if the waves swelled as high as hills or stormy weather lashed the sails and its fury beat the boisterous waters against the sides of the ship. I usually then felt like a warrior who was habituated to dangerous situations and more the danger, his spirit sought the joy of fighting it to the last ditch, even if it spelt death. For life and death should be two flower balls, which one could throw up or down at ease like a great player, even if it meant victory or defeat.

(From: "Dream Half-Expressed") **—N. K. Mehta**



આલસ્ય ભંગ
ભીત્તિચિત્ર : ઉદયપુર
: આલેખક :
જગન્નાથ અહિવાસી

ચિત્ર

कलानां प्रवरं चित्रम् ।

रूपभेदाः प्रमाणानि
भावः लावण्य-योजनम् ।
सादृश्यं वर्णिका-भंगः
इति चित्रं षडंगकम् ।।
—षडङ्गम् ।

☆ ☆ ☆ ચિત્રકળાનું શિક્ષણ : એક લેખાવલિ

લેખક : **કલાગુરુ, શ્રી રવિશંકર રાવળ**, ચિત્રકૂટ, અમદાવાદ–૬

૧. શાળાઓમાં કલાશિક્ષણ

આપણા પ્રદેશમાં શાળાઓમાં ચિત્રશિક્ષણને સ્થાન અપાયાને અર્ધી સદી ઉપરાંત સમય વીતી ગયો છે. એટલા ગાળામાં ચિત્રશિક્ષણની ઉપયોગિતા અને ભાવના વિષેના વિચારોમાં અનેક ફેરફારો પણ થયા છે. અને હમણાં દેશપરદેશના શૈક્ષણિક અને સાંસ્કૃતિક સમાગમોથી આપણને ઘણું નવું જાણવાનું અને શીખવાનું મળ્યું છે, તેમાંથી આપણે સ્વીકારવા જેવું શું છે તેનો વિચાર કરવાની પ્રથમ જરૂરિયાત સ્વીકારપાત્ર બનવી જોઈએ. મને જણાવતાં અત્યંત ખેદ થાય છે કે થોડા મહિના પહેલાં વલ્લભવિદ્યાનગરમાં સમસ્ત ભારતના માધ્યમિક શાળાના હેડમાસ્તરો, પ્રિન્સિપાલો અને શિક્ષણ—પ્રણેતાઓની પરિષદ થઈ, ત્યારે તેમાં ચિત્રશિક્ષણનું આજનાં વિદ્યાલયોમાં કેટલું મહત્ત્વ અને સ્થાન હોઈ શકે તેનો લેશ પણ વિચાર કરવામાં આવ્યો હોય એમ જાણવામાં આવ્યું નથી.

રાજ્ય જ્યારે કલાપ્રવૃત્તિઓ માટે નવી નવી સંસ્થાઓ અને તેના ઉત્તેજન માટે સારી રકમો ખર્ચવા તૈયાર થાય છે ત્યારે તે તે વિષયમાં કઈ દૃષ્ટિની અને મૂલ્યોની પ્રતિષ્ઠા કરવી જોઈએ તેનો વિચાર કરવામાં આવતો નથી; તેમ જ આ પ્રવૃત્તિઓ અને તેનાં સંચાલકો દ્વારા સમાજના કયા થરો સુધી તેના સંસ્કાર સ્વરૂપોથી શું સર્જનકાર્ય કે કલ્યાણકાર્ય થયું છે તેની શોધ કરવામાં આવતી નથી.

૧૯૦૨ના અરસામાં જ્યારે ચિત્રશિક્ષણને પૂનાથી કેળવણી ખાતાએ પાઠય વિષય તરીકે સ્થાન આપ્યું, ત્યારે તેના પ્રચારકોએ તે વિષય દ્વારા વિદ્યાર્થીઓને આકૃતિઓ પ્રતિ સભાન કરવાને પાટિયા પરનાં ચાકનાં ચિત્રો કે મોટા કાગળો પર આપેલા વળાંકવાળા આકારોની નકલ માત્રની અપેક્ષા બતાવી હતી. રંગનું સ્થાન બહુ જ ગૌણ હતું અને તે વખતની ગ્રેડોની પરીક્ષા માટે આગળ આવેલા વિદ્યાર્થીઓને જ એકાદ પીંછી અને પ્રવાહીઓની લાઈન, મૂળ રંગોની બહુ વિરલ લ્હાણ મળતી હતી. તૈયાર રંગપેટી તો મારા પોતાના ચિત્રશિક્ષકે કદી વાપરી નહોતી.

મુંબઈની સ્કૂલ ઑફ આર્ટ્સના પ્રિન્સિપાલ સેસિલ બર્ન્સ આ પ્રણાલીના ઉત્પાદક હતા અને તેમણે ત્યાંની ફર્સ્ટ ગ્રેડ, સેકન્ડ ગ્રેડ, થર્ડ ગ્રેડ એવી પ્રાથમિક કક્ષાની પરીક્ષાઓ પાસ થયેલા વિદ્યાર્થીઓનો એક ચિત્રશિક્ષક-વર્ગ તૈયાર કર્યો હતો. આ શિક્ષકોને બ્લૅકબોર્ડ (કાળા પટિયા) પર ચાકથી મોટાં મુક્તહસ્ત (Free-hand) ચિત્રોની તાલીમ આપવામાં આવતી અને તેવાં ચિત્રોના ક્રમિક અભ્યાસ માટે તેમણે જ મોટાં આકૃતિ ચિત્રો કરાવેલાં, તે લૉંગમૅન્સ કંપનીએ છપાવીને વેચવા કાઢેલાં. શિક્ષકો પોતપોતાની શાળાઓમાં તે ખરીદીને વિદ્યાર્થીઓ પાસે તેની નકલો કરાવતા. ઉપરાંત વિદ્યાર્થીઓને ઘનાકૃતિઓ શીખવવા ચોરસઘન, ગોળઘન, ત્રિકોણઘન કે પીરામિડનાં ખોખા પરથી પેન્સિલ પકડીને તેના આધારે લંબાઈ-પહોળાઈનાં પ્રમાણો લેવાનું શીખવતા. ભૂમિતિની આકૃતિઓ અને તે પરથી અનેક રૂપરચનાઓ કરવાનો પણ વિષય હતો.

આ ઉપરાંત મેમરી ડ્રૉઇંગ (સ્મૃતિચિત્રો)ની એક નામાવલિ પરીક્ષક-સંસ્થા તરફથી બહાર પડતી. તે ચિત્રો સાથે નકલ કે પદાર્થ રાખ્યા વિના વિદ્યાર્થીઓએ કરવાનાં રહેતાં. બહારથી તૈયાર થઈ આવતા વિદ્યાર્થીઓની પરીક્ષા મુંબઈમાં લેવાતી. માત્ર થર્ડ ગ્રેડ માટે સ્કૂલ ઑફ આર્ટમાં ભણવું પડતું. મુંબઈની શાળામાં આ પ્રણાલી પ્રમાણે ગ્રેડના વર્ગો ચાલુ થયા હતા અને તે જે વિદ્યાર્થીઓ સેકન્ડ ગ્રેડમાં પસાર કરી શકે તેમને ચિત્ર, સ્થાપત્ય, શિલ્પ કે શિક્ષણવર્ગમાં પ્રવેશ મળતો. ઘણા વિદ્યાર્થીઓ સમયપત્રક પ્રમાણે એકીસાથે ચિત્ર અને શિલ્પ અથવા આર્કિટેક્ટર અને શિક્ષકના વર્ગો ભરી શકતા. વિદ્યાર્થીની માસિક ફી માત્ર રૂપિયો

એક હતી. ભાષા કે સિદ્ધાંત બતાવવાનો કોઈ બૌદ્ધિક આગ્રહ નહોતો, એટલે શિક્ષક-વિદ્યાર્થીઓને મૅટ્રિક અથવા અંગ્રેજી જ્ઞાનની અપેક્ષા રહેતી નહોતી.

આ પ્રકારે તૈયાર થયેલા પ્રથમ હરોળના શિક્ષકો ને સરકારમાન્ય હાઈસ્કૂલોમાં તેમ જ મેઇલ કે ફીમેઇલ ટ્રેનિંગ કૉલેજોમાં રોકી લેવામાં આવ્યા હતા; અને તેમને માસિક રૂ. ૪૦ કે ૫૦નો ગ્રેડ મળતો. તે સમયના મૅટ્રિક પાસ થયેલા શિક્ષકોની બરોબરનો હતો. મુંબઈનો થર્ડગ્રેડ અને શિક્ષકનું સર્ટિફિકેટ પામેલા શિક્ષકોએ તે વેળા નામ કરી બતાવ્યું હતું. રાજકોટના ઉસ્માન બચલ, અમદાવાદના મિસ્ત્રી માસ્તર અને સુરત, ભરૂચ વગેરે સ્થળે હોશિયાર ઉત્સાહી ચિત્રશિક્ષકો હતા. તેઓને પદાર્થો પરથી શેડિંગ સારું આવડતું, પણ માનવપાત્રોમાં તાલીમ મળી નહોતી, એટલે તેઓ મોટે ભાગે ફોટોગ્રાફો પરથી સારાં ક્રેયોન (કોલસા) ચિત્રો કરી જાણતા. પણ તેથી વિદ્યાર્થીઓ તે જ કામને ચિત્રનું સર્વસ્વ માની લેતા. યુરોપીયન ચિત્રો જેવાં માનવપાત્રો કે દૃશ્યચિત્રો કરવાની શક્તિ કોઈએ બતાવી નહોતી. મુંબઈમાં માત્ર શ્રી ધુરંધરે અંગ્રેજ પ્રિન્સિપાલોના હાથ નીચે તાલીમ મેળવેલી, તેથી તે એક પ્રસંગ-ચિત્રકાર બની શક્યા; છતાં તેમને પણ ઍલેક્ઝાન્ડ્રા હાઈસ્કૂલમાં ચિત્રશિક્ષક તરીકે નોકરી કરવી પડી હતી. ૧૮૯૩–૧૮૯૯ માં મુંબઈની સ્કૂલબોર્ડ આર્ટના પ્રિન્સિપાલ તરીકે સેસિલ બર્નસ આવ્યા તે ૧૯૧૮ સુધી તે સ્થાન પર રહ્યા. પ્રો. હરકોપરના તે શિષ્ય હતા અને રૉયલ બ્રિટિશ અકાદમીના મેમ્બર હતા. તેમણે ૧૯૦૧માં સારા વિદ્યાર્થીઓ માટે પ્યુપીલ ટીચરની પદ્ધતિ દાખલ કરી હતી.

આ પ્રિન્સિપાલને ભારતીય માનસનું ઘણું અજ્ઞાન હતું. શિક્ષણક્રમમાં મૂંઝવણ જણાતી. વાઇસ પ્રિન્સિપાલો તરીકે એક બે યુરોપીયનો આવ્યા, તેમની સાથે બન્યું નહોતું.

ચિત્રકામથી ગુજારો કરવાનું એ જમાનામાં અશક્ય જેવું હતું; એટલે ચિત્રશિક્ષક (ડ્રોઇંગ ટીચરની) પરીક્ષામાં ઘણા વિદ્યાર્થીઓ બેસતા. "૧૯૦૯ ની સાલમાં ડ્રૉ. ટી.ની પરીક્ષામાં ૩૩૦ વિદ્યાર્થીઓ હતા. કોઈ પણ પરીક્ષામાં બેસી કોઈ પણ સર્ટિફિકેટ લેવું એવી પ્રથા પડતાં, આ પરીક્ષાઓનું મૂલ્ય ઊતરવા માંડયું હતું. ૧૮૯૪માં આ પરીક્ષા શરૂ થતાં જે કડક રીતે લેખિત અને પાટિયા ચિત્રની પરીક્ષા ઉચ્ચ પ્રકારે લેવાતી હતી, તેનું ધોરણ દિવસે દિવસે કમી થતું આવતાં, ફૂલપાન પરથી ચિત્ર, સ્મૃતિચિત્ર, મૉડેલ (પદાર્થ) ચિત્ર, આ વિષયોની લેખન અને બોર્ડની પરીક્ષા થઈ ગઈ. અને એ પરીક્ષાનું કામ એટલું સહેલું થતું ગયું કે જેની ઇચ્છા થાય તેને પરીક્ષા આપવામાં હરકત થતી નહોતી. ૧૯૪૯માં ૩૩૦ વિદ્યાર્થીઓમાંથી ૧૦૮ લેખિત પરીક્ષામાં પાસ થયા. તેમાંથી મૌલિકમાં ફકત ૩૩ ઊભા રહી શક્યા. એ રીતે સસ્તી પરીક્ષાનો નિકાલ કરી પછીના વર્ષે નોર્મલ ટ્રેનિંગ કલાસની સ્થાપના સરકારે કરી. તેમાં વિદ્યાર્થીએ એક વર્ષ અભ્યાસ કરવાનું તેમ જ દાખલ થતાં પહેલાં સ્પેસીમેન ડ્રૉઇંગબોર્ડની પસંદગી માટે મોકલે, તેમાં યોગ્ય ઠરે, તો જ વર્ગમાં પ્રવેશ પામે. આ વર્ગના ૨૦ વિદ્યાર્થીઓમાં મહારાષ્ટ્રીય, ગુજરાતી, કાનડી, સિંધી ઉપરાંત આર્ટસ્કૂલના ચિત્રની ઍડવાન્સ પરીક્ષા પાસ કરી હોય તેમને સ્પેસીમેન વગર દાખલ કરવાની સગવડ કરવામાં આવી. કેટલાંક વર્ષ આ પ્રમાણે ચાલ્યું. પણ પછી દાખલ થનારા ઉમેદવારો વધતાં ૩૦ની સંખ્યા કરી, તેમાં પણ ૧૦નો વધારો કરી ૪૦ ઠરાવી. હવે તો તેમાં કન્યા-વિદ્યાર્થિનીઓ પણ ઠીક પ્રમાણમાં હોય છે."

(સ્વ. મા. વિ. ધુરંધર)

મુંબઈમાં આ વ્યવસ્થા હતી. ત્યારે બહારગામનાં મુખ્ય શહેરોમાં ચિત્રશિક્ષકો સમસ્ત વિદ્યાર્થી સમૂહ-માંથી ચિત્રમાં આગળ વધેલા વિદ્યાર્થીઓનો જુદો વર્ગ બનાવી શાળાના ઇતર સમયમાં તેમને ફર્સ્ટ ગ્રેડ કે સેકન્ડ ગ્રેડનો અભ્યાસ કરાવી રાજકોટ, અમદાવાદ, વડોદરા કે સુરતનાં કેન્દ્રોમાં પરીક્ષા અપાવતા. આ વિદ્યાર્થીઓની સંખ્યા પણ થોડી હતી; તેથી વિદ્યાર્થીઓની સંખ્યા પર ચિત્ર-શિક્ષકોને થોડો પુરસ્કાર મળતો.

હું મારા વતન ભાવનગરમાં ચાલુ ચિત્રકામમાં ઠીક આગળ પડતો દેખાયો, તેથી ચિત્ર–શિક્ષકે મને ખાસ વર્ગમાં લીધો હતો. આવી હાઈસ્કૂલની ચૂંટણીમાંથી માત્ર ૩૦ વિદ્યાર્થીઓ લેવાયા હતા. પણ ધીરે ધીરે ખરતા ગયા, અને પછી તો એ વર્ગ જ બંધ રહ્યો અને છેવટે મેં મારી જાતે વડોદરાના કળાભવનમાં દાખલ થયેલા એક મિત્ર પાસેથી સેકન્ડ ગ્રેડનું કામ સમજી લીધું અને જાતમહેનત કરી રાજકોટ સૅન્ટરમાં જઈ પરીક્ષા આપી આવ્યો હતો; અને એ રીતે ભાવનગરની હાઈસ્કૂલમાં સૌ પ્રથમ ચિત્રની પરીક્ષા આપનાર હોવાથી, મને ડ્રૉઈંગ માસ્તરે એક રંગપેટી મુંબઈથી મંગાવી હેડમાસ્તર બરજોરજી એન્ટીના હાથે રિસેસ વેળા ભેટ કરી. પણ એના લાઈન-રંગો-વાપરવાની ટેવ પડેલી તેથી એ પેટીના રંગો મને ફાવ્યા નહીં અને હું ખાનગી રીતે તેલરંગોથી ચિત્ર કરવા માંડયો હતો. શાળાનો અભ્યાસ ચાલુ હતો અને મૅટ્રિક થતાં સુધી તો મેં ક્રેયોન ચિત્રકામ અને તસ્વીર ચિત્રકામ કરવા માંડયું હતું.

૧૯૧૫ સુધી શાળાનું ચિત્રકામ એ જ રીતે ચાલતું હતું. પણ તે વર્ષમાં જ ગ્રાંટ-ઇન-એઇડ શેડયુલમાં ફેરફાર થયો. તેમાં ફર્સ્ટ, સૅકન્ડ અને થર્ડ ગ્રેડની પરીક્ષાઓ બંધ કરવામાં આવી. તેને બદલે એલીમૅન્ટ્રી અને ઇન્ટરમિજીએટ એવા બે ગ્રેડ ઠરાવવામાં આવ્યા. તે પ્રમાણે પેઈન્ટિગ, મૉડેલિંગ, આર્કિટેકચર, ડ્રૉઈંગ માસ્તર, ડ્રૉઈંગ ટીચર અને આર્ટમાસ્તરની પરીક્ષાઓ ગવર્નમૅન્ટ આર્ટ એકઝામિનેશન્સ (સરકારી પરીક્ષાઓ) તરીકે શરૂ થઈ.

૧૯૧૬ની સાલથી તેનો અમલ થયો. તે પહેલાંના વર્ષમાં ઇન્સ્પેક્ટર ઑફ ડ્રૉઈંગ એન્ડ ક્રાફ્ટવર્ક નામની નવી જગ્યા નિર્માણ પામી; અને તે માટે આર. ડબ્લ્યુ. હોગાર્થની નિમણૂક કરીને બધી પરીક્ષાઓનું કામ તેમને સોંપાયું. એ સાહેબ હોશિયાર હતા, પણ કડક મિજાજના અને કોઈના પ્રતિ જરાય સહાનુભૂતિ ધરાવે એવા નહોતા. એ જગ્યા માટે બીજા કોઈની અરજી નહોતી એટલે તેમની નિમણૂક થઈ ગઈ હતી.

૧૯૧૬ની સાલની આર્ટમાસ્તરની પરીક્ષા

આ સાહેબ અને બર્ન્સ સાહેબનો મેળ થતાં ૧૯૧૫નું શેડયુલ બહાર પડતાં આર્ટમાસ્તરની પરીક્ષા માટે ઉદાહરણ આપવા સ્કૂલ ઑફ આર્ટના સર્વ શિક્ષકોને આ પરીક્ષામાં બેસવું જોઈએ એવો હુકમ કાઢયો અને એ પરીક્ષા હોગાર્થ સાહેબે લેવી એમ ઠર્યું. શાળાના દિવસો ન બગડે માટે દર શનિવારે એ પરીક્ષા લેવાતાં જાન્યુઆરીથી શરૂ થઈ તે માર્ચમાં પૂરી થઈ. નવી યોજના પ્રમાણે મૌલિક પરીક્ષા માટે શિક્ષકો વર્ગમાં હોય ત્યારે તેઓ કઈ રીતે શીખવે છે તે એક બાજુ ઊભા રહીને હોગાર્થ નિરીક્ષણ કરતા. પરીક્ષામાં બેઠેલા દસ ઉમેદવારોમાંથી પાંચ સફળ નીવડયા. એમાં તો માસ્તરો વચ્ચે વૈમનસ્ય થઈ ગયું હતું. કોઈક બીજી વારની આર્ટમાસ્તરની પરીક્ષામાં નાપાસ થયા હતા, તો કોઈને ખાસ રાહત તરીકે પાસ ગણ્યા હતા. ૧૯૧૬માં વળી શાળાની અંદરની પરીક્ષા શિક્ષકોના હાથમાંથી છોડાવી એક સ્વતંત્ર એકઝામિનેશન બોર્ડ નિમીને તેનો અધિકાર યુરોપીયન પરીક્ષકના હાથમાં મૂકયો. તેમાં બધા જ બહારના ન લેતાં શિક્ષક-વર્ગમાંથી એક તો લેવો જ એવો પૂનાના વિદ્યાધિકારીએ લેખિત હુકમ આપ્યો હતો.

બર્ન્સ એ નોકરીથી છૂટા થઈ વિલાયત ગયા, ત્યારે હોગાર્થ કામચલાઉ પ્રિન્સિપાલ થયા અને શ્રી ધુરંધર ઇન્સ્પેક્ટર ઑફ ડ્રૉઈંગ થયા હતા.

૧૯૧૯માં કેપ્ટન સૉલોમન આર્ટસ્કૂલના પ્રિન્સિપાલ થતાં હોગાર્થ તેની જગ્યા પર પાછા ગયા.

પ્રિન્સિપાલ સોલોમને બોર્ડમાંથી મિસિસ હોગાર્થ હિલાને દૂર કર્યાં તેથી હોગાર્થને અને સૉલોમનને અણબનાવ થયો. તેમાંથી એટલો વિરોધ જન્મ્યો કે હોગાર્થે ડાયરેકટર મિ. લૉરીના કાન ભેરવી ઇન્સ્પેક્ટર ઑફ ડ્રૉઈંગની જગ્યા આર્ટ સ્કૂલના પ્રિન્સિપાલના તાબામાં મૂકાવી. પ્રિન્સિપાલની સલાહ પ્રમાણે ઇલાકાના

ડ્રૉઈંગનો શિક્ષણક્રમ ઘડવો જોઈએ, તેને બદલે હવે ઇન્સ્પેક્ટર ડાયરેક્ટરની કચેરી દ્વારા તેની ગોઠવણ થાય એવું ઠર્યું. પછી તો ડગલે ડગલે સૉલોમનના કામમાં તેની અડચણો શરૂ થઈ.

૧૯૪૦માં છ મહિનાની રજા લઈ હોગાર્થ ઇંગ્લેન્ડ ગયા, ત્યારે ફરી ધુરંધર ઇન્સ્પેક્ટરના હોદ્દા પર આવ્યા હતા.

૧૯૨૧માં એવો ગોળો ઊડયો હતો કે સરકાર સ્કૂલ ઑફ આર્ટ બંધ કરનાર છે ત્યારે શ્રી એચ. કે. વકીલે મોટું આંદોલન કરી સરકારની એ વિચારણા બંધ પાડી હતી.

તે પછી ઇન્ટરમીજીએટ પરીક્ષામાંથી ફ્રીહેન્ડ ડ્રૉઈંગ (મુક્ત હસ્તલેખન) કાઢી નાખવામાં આવ્યું. ફ્રીહેન્ડ એક નકલ કરવાનો પ્રકાર છે. અને નવીન શિક્ષણ-પદ્ધતિઓમાં નકલ ન જોઈએ. ફક્ત ડાયરેક્ટ મેથડ (સામીપ્યલેખન) હોવી જોઈએ એવી હોગાર્થ સાહેબે ભલામણ કરી તે વિષય કાઢી નાખી, બાકીના વિષયોની પરીક્ષા ચાલુ કરી. પણ સૉલોમને અને શ્રી ધુરંધરે જાહેર કર્યું કે ફ્રીહેન્ડ ડ્રૉઈંગનો વિષય વિદ્યાર્થીની આંખ અને હાથને તાલીમ આપે છે, થોડા અભ્યાસથી પણ તેની નજર કેળવાય છે અને હાથ ભૂલ વિના આકાર કરતો થાય છે.

આ બાબત કાઉન્સિલમાં પ્રશ્નો પૂછાયા અને મુંબઈ સરકારે ધ્યાન આપ્યું નહિ, ત્યારે હિંદુસ્તાન સરકાર પાસે ધા પહોંચી. આખરે ડાયરેક્ટર જનરલ ઑફ એજ્યુકેશન ફોર ઇન્ડિયા (ભારતના શિક્ષણના સર્વોચ્ચ અધિકારી)એ ટીકા કરી "આવાં અદ્ધર વિધાનો શિક્ષણક્ષેત્રે ચાલવાં ન જોઈએ." ફ્રીહેન્ડ ડ્રૉઈંગ શીખવવું જ જોઈએ એવું ઠરાવ્યું; એટલે તે વિષય પાછો અભ્યાસક્રમમાં લેવામાં આવ્યો. આથી બેશક હોગાર્થ અને મિ. લોરીને કે. સૉલોમન ઉપર ખૂબ રોષ થયો હશે.

સ્કૂલ ઑફ આર્ટમાં ચાલતો ડ્રૉઈંગ ટીચર્સ (ચિત્રશિક્ષક)નો વર્ગ સ્વતંત્ર કરવાનો પણ હોગાર્થે પ્રયત્ન કર્યો હતો.

નોર્મલ ક્લાસનો એક વર્ષનો અભ્યાસક્રમ બદલી બે વર્ષનો કરવો અને તેમાં ફક્ત મૅટ્રિક પાસ થયેલા વિદ્યાર્થીઓને જ લેવા અને તે ક્લાસ સેકન્ડરી ટ્રેનિંગ કૉલેજ સાથે જોડી પોતાને સ્વાધીન લેવાનો તેનો ઇરાદો હતો, તે વિષે ડાયરેક્ટર તરફથી સૉલોમનનો મત પૂછવામાં આવ્યો. તેણે જવાબ વાળ્યો કે નોર્મલ ક્લાસ સ્વતંત્ર કરીને કદી પણ ઇન્સ્પેક્ટરના તાબામાં મૂકાવો ન જોઈએ. તેની સુધારણા કરવી હોય તો ચિત્રકામનું સેકન્ડ ઇયર (બીજું વર્ષ) પરીક્ષા પાસ થયેલા વિદ્યાર્થીઓને તેમાં દાખલ થવાની પરવાનગી મળવી જોઈએ. માત્ર ઇન્ટરમીજીએટ પરીક્ષા પાસ થયેલા વિદ્યાર્થીથી કામ ચાલશે નહીં. ઇન્ટરમીજીએટ પરીક્ષા હાઈસ્કૂલના પાંચમા ધોરણ સુધીમાં થતી હોઈ શિક્ષક માટેનો અભ્યાસ ઓછો ગણાય. સેકન્ડ ઇયર પેઇન્ટિંગ (ચિત્રકામનું બીજા વર્ષમાં છાપ, પ્રકાશ, રંગ, સ્થિર પદાર્થ અને કલ્પના ચિત્ર) વગેરેના અભ્યાસમાં પ્રગતિ થતાં વિદ્યાર્થીની સમજ વધી જાય છે. પણ તે કલાવર્ગ ઇન્સ્પેક્ટરના હાથમાં કોઈ રીતે જવો ન જોઈએ.

શ્રી ધુરંધરને અને સૉલોમનને રૂબરૂમાં ડેપ્યુટી સેક્રેટરી ઑફ એજ્યુ. ડિપા. તરફથી પૂછવામાં આવ્યું કે ઇન્ટરગ્રેડ અને મૅટ્રિક પાસ થઈને વિદ્યાર્થી ડ્રૉ. ટીચર થાય તો તે વધારે ઠીક ખરું કે નહિ?"

જવાબ : ઇન્ટર. ડ્રૉઈંગ પાસ થયેલા મૅટ્રિક વિદ્યાર્થીને હાઈસ્કૂલના ડ્રૉઈંગ ક્લાસમાં કોઈ પણ ફાયદો નથી. વળી પાંચમા કે છઠ્ઠા ધોરણમાં ડ્રૉઈંગ છોડી મૅટ્રિક થવા જાય ત્યાં તેની ચિત્રમાં પ્રગતિ અટકી પડે.

સ. પણ અંગ્રેજી શિક્ષણ વધારે મહત્ત્વનું હોવાથી તે ડ્રૉઈંગ વધુ વ્યવસ્થિત રીતે શીખવી શકે તેમ માનો છો કે નહિ?

જ. એક મુંબઈ શહેરની વાત બાજુ રાખો. બહારના ગામોની સર્વ હાઈસ્કૂલો લ્યો, તો ત્યાં મૅટ્રિક સુધી સર્વ શિક્ષણ માતૃભાષામાં જ ચાલે છે. એટલે ડ્રૉઈંગટીચર માતૃભાષામાં જેટલા ચાતુર્યથી ડ્રૉઈંગ શીખવશે તેટલું જેવા તેવા અંગ્રેજી જ્ઞાનથી તે શીખવી શકશે નહીં.

સ. તો પછી ડ્રૉ. ટીચરને સુધારવાને શી યોજના કરવી?

જ. ડ્રૉ. ટીચરના વર્ગમાં દાખલ થતાં પૂર્વે વિદ્યાર્થીએ ઓછામાં ઓછું બીજું વર્ષ ચિત્રકામનું પૂરું કરવું જોઈએ.

આ મુલાકાતની હકીકતથી હોગાર્થ બહુ નારાજ થયા હતા. તેથી તેમણે નવી વાત ચલાવી કે કળાની ઉચ્ચ પરીક્ષાઓ આર્ટસ્કૂલના પ્રિન્સિપાલના હાથ નીચે રહે અને ડ્રૉઈંગગ્રેડની પરીક્ષાઓ ઈન્સ્પેક્ટરના અધિકારમાં રહે અને તેના પરીક્ષકો તે જ નીમી શકે.

આ બાબત સૉલોમનને પૂછવામાં આવ્યું ત્યારે તેણે સ્પષ્ટ જવાબ આપ્યો : "૧૯૧૬ના સરકારી ઠરાવ પ્રમાણે ફક્ત પ્રિન્સિપાલ ચૅરમૅન હોવાથી તેના જ તાબામાં સર્વે ગ્રેડ અને આર્ટપરીક્ષા હોવી જોઈએ અને તેના નેતૃત્વ નીચે જ ઈન્સ્પેક્ટર રહે. ઈન્સ્પેક્ટર ચૅરમૅન થઈ શકે નહિ; કારણ કે ઈલાકાનું કલાશિક્ષણ પ્રિન્સિપાલના હાથમાં હોવાથી ફક્ત શિક્ષણક્રમ બરોબર પળાય છે કે નહિ તેની દેખરેખ રાખવા ઈન્સ્પેક્ટરની નિમણૂક છે. આ પછી સોલોમનને પાછા પાડવાની બીજી અનેક રીતો, બે ત્રણ પ્રયત્નો થયા. ઘણી ખટપટોથી કંટાળી છેવટે સૉલોમને ગવર્નર આગળ રાવ કરી અને કેટકેટલી રીતે સતાવણી થઈ વગેરે તેમના કાન પર નાખ્યું. એનું પરિણામ એ આવ્યું કે સર્વ વરિષ્ટ અધિકારીઓને છઆઠ મહિના રજા પર જવું પડયું અને સ્કૂલ ઑફ આર્ટને ડાયરેક્ટર ઑફ પબ્લિક ઈન્સ્ટ્રક્શનના તાબામાંથી બહાર કાઢીને સ્વતંત્ર સંસ્થાનું રૂપ મળ્યું અને સોલોમન સાહેબને પ્રિન્સિપાલને બદલે ડાયરેક્ટર ઑફ સ્કૂલ ઑફ આર્ટનું પદ મળ્યું અને પૂના કચેરી સાથે તેનો કંઈ સંબંધ રહ્યો નહીં.

ઉપર જણાવેલી સર્વ હકીકત શ્રી ધુરંધરે લખેલા "કલામંદિરાંતીલ એક્ચાલીસ વર્ષ"માંથી લીધેલી છે.

ગુજરાતને મુંબઈની આ સંસ્થાની પ્રણાલીઓનો વારસો મળ્યો છે. મુંબઈમાં ચિત્રશિક્ષણનાં ધોરણો ગુજરાતના શાળાશિક્ષકો અને સરકારી અધિકારીઓ હજુ પંપાળી સાચવી રહ્યા છે. તેના દોષો નિવારવા તેમ જ પ્રગતિમાન શિક્ષણશાસ્ત્ર પ્રમાણે સુધારા કરવામાં મુંબઈમાં નિમાયેલી સમિતિઓ કંઈ નિર્ણયો આપી શકી નથી. તેમાં તેનો અમલ કરવાનું તેમના પર આવે છે, ત્યારે નવી જવાબદારીઓથી ભડકીને કે પ્રમાદમાં તેને આવકારતા નથી. ગુજરાત પણ એ જ પંથે પ્રમાદ સેવશે તો ચિત્રશિક્ષણની પોલી પ્રવૃત્તિનો ભાર ખેંચ્યા કરશે અને દેશની નવી પેઢીને તેનાં સુફળોથી વંચિત રહેવા દેશે એમ નિ:શંક કહી શકાય.

આના અનુસંધાનમાં હું મારા એક અંગત પ્રસંગની નોંધ આપવા ઇચ્છું છું. જ્યારે મુંબઈમાં ફ્રી-હૅન્ડ ડ્રૉઈંગ રાખવું કે દૂર કરવું તેનો ઊહાપોહ ચાલતો હતો, ત્યારે પૂનાથી સરકારી શિક્ષણાધિકારી મિ. લોફી અમદાવાદમાં આવ્યા અને મને અહીંના જિલ્લા કેળવણી અધિકારી મિ. સૂરજરામ વકીલ મારફત ચીઠ્ઠી મોકલી કે સાહેબ કુમાર કાર્યાલયની મુલાકાત લેવા માગે છે. વર્ષોથી 'કુમાર' પત્ર શિક્ષણ અને સંસ્કારનું માસિક ચાલુ હતું; પણ કોઈ કેળવણી અધિકારીએ તેમાં રસ બતાવ્યો નહોતો. તેમની મુલાકાતના સમયે હું હાજર રહ્યો. અમારું કામ રાબેતા મુજબ ચાલતું હતું. ઉનાળો હતો એટલે ગરમી લાગતી હતી. લોફી સાહેબ સમયસર આવ્યા તે વખતે તેમણે ખાખી શોર્ટ પહેર્યાં હતાં; પણ તેમના હાથ નીચેના અધિકારી સૂરજરામભાઈને પૂરા સૂટમાં જોયા.

એ વખતે એકલા યુનિવર્સલમાં જ બ્લૉક બનાવવાનું અને છાપવાનું થતું હતું. સાહેબને બધાં કામમાં રસ પડયો. યંત્ર ઉપર તે વખતે કોટયાર્કનું ઉત્તર ગુપ્ત કાળના શિલ્પનું એક ચિત્ર છપાતું હતું. તેની એક

છાપં હાથમાં લઈ સાહેબ મુગ્ધપણે જોઈ રહ્યા. "મિ. રાવળ આ કયાંનું છે?" મેં કહ્યું, 'ઉત્તર ગુજરાતમાં બિજાપુર પાસેનું." તેમણે તરત કહ્યું, 'ખરેખર! ઘણુ વિસ્મયકારક! મિ. વકીલ, મારે તે જોવું જોઈએ.' મ તરત મિ. વકીલને છાપની એક પ્રત સોંપી.

વધુ ચિત્રોને સ્વસ્થપણે જોતાં જોતાં તેમણે ઉપરના મારા ચિત્રખંડમાં કેટલુંક કામ જોઈ પ્રસન્નતા બતાવી. બહાર નીકળતાં જરા ઊભા રહી પૂછયું, 'મિ. રાવળ મને તમારો ખરેખરો અભિપ્રાય આપો. શાળામાં ફ્રીહૅન્ડ ડ્રૉઈંગ રાખવું જોઈએ કે નહીં.' મેં તરત કહ્યું કે જ્યાં સમૂહશિક્ષણ આપવું હોય ત્યાં હાથ અને આંખની તાલીમ માટે અગત્યનો પાઠ થાય છે. પણ છેવટ તેમાંથી મુકત થઈ, સ્વતંત્ર સર્જકતા કેળવવી જોઈએ." એમણે બહુ પ્રસન્નતા બતાવી છેવટે. મિ. વકીલને કહ્યું કે તમારી ટ્રેનિંગ કૉલેજના બધા શિક્ષક વિદ્યાર્થીઓને આ સંસ્થાનો પરિચય કરાવજો અને બીજા દિવસથી રોજ દસ દસ વિદ્યાર્થી કુમાર કાર્યાલયમાં થતું કામ જોવા આવતા અને બધાને અમે વિગત વાર કામની ક્રિયાઓ સમજાવતા. આવી રીતે એક નાની સંસ્થામાં સક્રિય રસ બતાવનાર બીજા સર્વોચ્ચ વિદ્યાધિકારીની મુલાકાત થઈ નથી. ત્યાર પછી મુંબઈ સરકારે શ્રી હંસાબહેન મહેતાના અધ્યક્ષપણા નીચે નીમાયેલી 'કલાશિક્ષણ સંશોધન સમિતિ'માં મેં મહિનાઓ સુધી એક સભ્ય તરીકે નિયમિત હાજરી આપીને કંઈક ચિત્રશિક્ષકો, વિદ્યાધિકારીઓ, કલાકારોના ઈન્ટરવ્યુ અને પ્રશ્નોત્તરમાં ભાગ લીધો હતો; અને તે બધાના નિષ્કર્ષરૂપે એ સમિતિએ એક અહેવાલ બહાર પાડયો હતો, તેમાંની ઘણી સૂચનાઓનો અમલ તાકીદે સરકારે કરવા ધાર્યો હતો.

પણ મારો અનુભવ થયો છે કે ઉપરની સપાટીએ જે વિચારો, સુધારા કે સંશોધન થાય છે તેનાં અસર અને પરિણામો મુખ્ય શહેરોની મુખ્ય સંસ્થાઓ સિવાય સુદૂર પહોંચતાં નથી અને અર્ધપકવ ચિત્ર-શિક્ષકોના હાથે તેમજ કળા પ્રતિ ઉદાસી શાળા સંચાલકોના હાથે શાળાનું ચિત્રશિક્ષણ કોઈ સિદ્ધાંતવિહોણું અને મૂળ હેતુઓ વિસારે પાડી માત્ર પરીક્ષા માટેનો ઢોળ નિભાવે છે.

સરકારની કેળવણી બોર્ડે એક આર્ટ બોર્ડ નીમી હતી, તેમાં મેં બે વર્ષ સક્રિયપણે ભાગ લીધો હતો પરંતુ જૂના રીઢા બનેલા સભ્યોએ જરૂરી સુધારા સૂચનોમાં ઢીલ બતાવી, ત્યારે નિરાશા અનુભવી, હું મુકત થયો હતો. તે વખતે પૂનાના એક સભ્ય દેશપાંડેએ મને સ્પષ્ટ જણાવ્યું હતું કે સ્કૂલ બોર્ડમાંથી ચિત્રકળામાં રસ લેનાર એક બે સભ્યો જ હતા અને આર્ટ બોર્ડ જો સબળપણે તેનો પોકાર નહીં પાડે, તો ચિત્રશિક્ષણ ઉડાવી દેનારા સભ્યો પણ તેમાં છે; અને હવે હું જાણું છું કે ચિત્રકાર્યને હસ્તઉદ્યોગોની સમકક્ષામાં ગણી તેનો વિકલ્પે સ્વીકાર કરવાનું ઠરાવેલું છે. પરંતુ કોઈ ચિત્રશિક્ષક અથવા શિક્ષણનિષ્ણાત ચિત્રકાર્ય દ્વારા જે રસવૃત્તિનો વિકાસ, કાર્યકુશળતા, સર્જકતા તથા બુદ્ધિનો આત્મપ્રભાવ જગાડવાની પ્રબળ શકયતાઓ જુએ છે, તેને શિક્ષણવિશારદો કેમ દૂર કરી શકે? આ હેતુઓ પાર પાડવા થોડી તાલીમ ચિત્રશિક્ષકોને નથી મળતી તેમ જ પરીક્ષાનું ધોરણ ખરી ચકાસણી આપતું નથી એ નિર્વિવાદ છે; છતાં ચિત્રશિક્ષકોને ઊંચી કક્ષાની તાલીમ આપવાનું અને પરીક્ષાની સુધારણા કરવા માટે સરકારી તંત્ર કેમ શિથિલ રહે છે તે સમજાતું નથી.

ચિત્રશિક્ષણના ઉદ્દેશો અને આદર્શો સ્પષ્ટપણે શિક્ષકો અને સમાજને સમજાવવા જોઈએ. પહેલાં કરતાં પણ આજે વ્યક્તિગત વિકાસ અને ઔદ્યોગિક નિર્માણોમાં કલાની દોરવણી અને નિયમન વિશેષ જરૂરનાં બન્યાં છે; અને પ્રગતિમાન દેશોએ તે વાતનો સ્વીકાર કરી સામાન્ય કેળવણીમાં અને વિશિષ્ટ તાલીમમાં તેનો યોગ્ય પ્રબંધ કર્યો છે.

પ્રાથમિક અને માધ્યમિક શાળાના દરેક વિદ્યાર્થીને કલાકાર કે કલાનિષ્ણાત કરવાનો પ્રયત્ન સામાન્ય શિક્ષણમાં કરવાનો નથી: પણ તેને કેટલીક ચાલુ કલાપ્રણાલીનું જ્ઞાન થાય, કેટલાંક સાધનો વાપરી જાણે,

તેમ જ કલાસૃષ્ટિમાં નીપજેલી મહાન કૃતિઓના રસથી પ્રભાન્વિત બની ઉચ્ચ આનંદ મેળવી શકે એટલું તો થવું જોઈએ. સૌંદર્યલક્ષી વિવેકબુદ્ધિ તેમનામાં જાગ્રત થવી જોઈએ. એટલું તો સર્વત્ર સ્વીકારપાત્ર બનવું જોઈએ કે માણસના સર્વાંગીણ વિકાસ માટે કલાશિક્ષણ એક અનિવાર્ય અને અતિમહત્ત્વનો વિષય છે અને તે માટે રાજ્ય કે સમાજ ઉદાસીનતા કે પ્રમાદ સેવે તે નીભાવી લેવાય તેમ નથી.

૨. કૌશલ–કર્મ
(ક્રાફ્ટવર્ક) કરામતી કૃતિઓ

બધાં પ્રાણીઓમાં મનુષ્ય પ્રાણીને જ પોતાની અક્કલ અને હોશિયારીનો પ્રયોગ કરવાની બુદ્ધિ અને શક્તિ આપેલી છે. અનેક જાનવરો અને જંતુઓ ભાતભાતની રચના અને ખૂબીઓ કરી તેમનાં જીવનનો વહેવાર નિભાવ્યે જાય છે; અને તેમાં તેમની ચાતુરી અને ક્રિયા એકસરખાં તાલબદ્ધ અને વ્યવસ્થિત હોય છે; એ ખરું, પણ જ્યારથી એ જીવકોટિ નિર્માણ થઈ ત્યાર પછીનાં સેંકડો કે હજારો વર્ષ સુધી એમની જીવનઘટનામાં તેઓ કંઈ પણ ફેરફાર કરી શક્યાં નથી. પક્ષીઓના માળાઓની વિવિધતા જુઓ, કીડી મંકોડાનાં દર અને રાફડા જુઓ, લાકડાં કોરી ખાતા કીડાની કોરણી અને કરોળિયાનાં જાળાં કરેલા તાણાવાણા જુઓ! કોઈને પણ આશ્ચર્ય થાય એવી તેમની કરામત હોય છે; પણ એનાથી આગળ જઈને અથવા એમની જાતિમાં એકબીજાથી ભિન્ન એવું કંઈ કરી શકતા નથી; પરંતુ માણસે તો પોતાના હાથપગની તાલીમથી નવીન શક્તિ મેળવી છે; અને તેના જુદા જુદા પ્રયોગો કરી કુદરતના પદાર્થો હાથમાં લઈ, તેમાં બુદ્ધિ અને ભાવો ઉતારીને પૃથ્વી ઉપર જીવનને સગવડ અને સંસ્કાર આપે એવી વસ્તુઓનો ઉમેરો કર્યો છે.

માણસમાં રહેલી આ શક્તિથી જ તે જગતનો શ્રેષ્ઠ પ્રાણી અને સ્વામી બની શક્યો છે, એટલું જ નહીં પણ તેનું જીવન વધુને વધુ સુખમય અને આનંદમય બન્યું છે.

જગતના આરંભમાં માનવી પશુઓના ભયથી વૃક્ષ પર ચડી જતો અથવા ગુફાઓમાં ભરાઈ જતો, ભૂખ લાગે ત્યારે કાચાં વનફળ કે પાંદડાં ખાતો અને તૃષા છીપાવવા પાણીના પ્રવાહો, જળાશયો, કે વીરડા શોધતો. જો એણે હાથપગના પ્રયોગો અને આંગળાઓનો ઉપયોગ કરવામાં બુદ્ધિ અથવા વિચારનો સાથ લીધો ન હોત તો તે હજુ એવો ને એવો જાનવર જેવો દોડતો, આખડતો હોત. કે ભૂખે ટળવળતા પશુજીવનમાંથી ઉદ્ધાર કરનારી તેની શક્તિઓ તેનાં હાથનાં આગળાં દ્વારા કામે લાગી અને બચાવનાં ઓજારો, ઝૂંપડી કરવાની કળા, વાસણો અને છેવટે વસ્ત્રો વગેરે કરતો થયો. તેની આગળાંની શક્તિઓમાં જેમ જેમ નવી સ્ફુરણા અને ભાન આવતું ગયું, તેમ તેમ તેના મનોભાવો વ્યક્ત કરવાને તેણે વધુ સૂક્ષ્મ સાધનો બનાવ્યાં. તેમાંથી વાજિંત્રો અને ચિત્ર તેમ જ શિલ્પકળાના પ્રકારો થયા. માનવજીવનની ઉત્ક્રાંતિના આ ક્રમો તપાસતાં લાગે છે કે જ્યારે જ્યારે મનુષ્યે પોતાના કાર્યમાં કૌશલ એટલે બુદ્ધિનો પ્રયોગ વધાર્યો, ત્યારે ત્યારે તે આગળ વધતો ગયો અને પશુજીવનમાંથી પરવારતો ગયો.

પથરા ખેંચી દૂર લઈ જવા, લારીમાં વજન ખેંચી જવાં કે એકની એક ક્રિયામાં સુધારો કે ઝડપ લાવવાનો પ્રયોગ નહીં કરનારાં માણસો, માત્ર ગદ્ધા વૈતરું કરવા લાયક છે; અથવા તેનો કૌશલ કે બુદ્ધિનો યોગ સાધી શક્યાં નથી એમ કહેવું પડે છે. કૌશલ અથવા બુદ્ધિનો યોગ મેળવવા માણસને નિષ્ફળતાઓ અને પ્રયોગોમાંથી પસાર થવું પડે છે; અને એવી તક ન મેળવનાર માણસ ઘણો અધૂરો રહી ઉતરતી પંક્તિના જીવનમાં સબડતો રહે છે.

મનુષ્યની આવી સ્થિતિ સુધારવા શિલ્પ અથવા કર્મ કુશળતાની જરૂર છે. ગીતાનું વાક્ય છે કે योगः कर्मसु कौशलम् । કાર્યોમાં કૌશલ ઉતારવું એ યોગનો જ પ્રકાર છે.

આપણે માણસના સંસ્કાર તેની કાર્ય કરવાની રીત પરથી જાણી શકીએ છીએ. ઉચ્ચ પ્રકારના માણસોના કામકાજમાં એક જાતનાં શોભા અને વ્યવસ્થાનું દર્શન થાય છે. એ સંસ્કાર આપનારી શક્તિઓ શી રીતે વિકાસ પામે છે તે ઘણા જાણતા નથી. સુંદર આકૃતિવાળું પાત્ર કે કોઈ પદાર્થ આપણે આનંદથી જોઈએ ત્યારે તેનો પૂર્વ ઇતિહાસ વિચારીશું, તો કોઈ કાળે, પહેલાં માણસને જરૂર પડી ત્યારે, જેવી તેવી ચીજોમાંથી જેટલી અક્કલ કે ચાલાકી હતી તે વડે શરૂઆત કરી, ક્રમે ક્રમે એક નવાઈની વસ્તુ કે કળાકૃતિ તરીકે તેનું સર્જન કર્યું. એટલે માણસનું કૌશલ પૂર્ણકૃતિમાં ક્રમે ક્રમે આવતું ગયું, તેમ તે વધુ સુંદર બનતી ગઈ. તેમાંની શ્રેષ્ઠ ચીજો મનુષ્યના સંગ્રહમાં આદર પામતી થઈ અને તેનું મૂલ્યાંકન વધ્યું.

આમ પદાર્થો ઉપર માણસે પોતાના કૌશલનો પ્રયોગ કરી, તેને વધુ ઉપયોગી અને સુંદર બનાવ્યા અને માણસ જાતના જીવનમાં તેના વપરાશ અને સંગ્રહથી સુંદરતા અને આનંદનો વધારો કર્યો.

ઝાડની ડાળીઓ અને પાંદડાંથી ઝૂંપડાં બાંધતા માણસે અગ્નિ અને માટીના સંયોગથી ઈંટો, નળિયાં બનાવી સુરક્ષિત છાપરાં અને ભીંતોવાળાં ઘર કર્યાં તો કોઈ કઠણ પહાડો કોતરી શિલ્પ રચી, તેમાં ચિત્રો અને પ્રતિમાઓ તેમ જ અલંકૃત રૂપો કોતર્યાં, ઈશ્વરનો સંકેત પ્રત્યક્ષ કરવા દેવાલયો મંદિરો થયાં અને હવા કે તાપથી બચવા ઝાડની છાલોને બદલે વણાટથી વસ્ત્રો બનાવ્યાં, અને એ જ પ્રગતિકારક ક્રમે માણસે પશુઓના બળનો, જળપ્રવાહના વેગનો, અને છેવટ અગ્નિ જળના સંયોગમાંથી વરાળનો ઉપયોગ કરી વીજળીની શક્તિઓથી પ્રકાશ ઝડપ અને કાર્યશક્તિમાં ફેર પાડી દીધો. કુદરતમાંથી તેલ, રબર, ધાતુઓ હાથ કરી તથા પ્રયોગ અને કૌશલનો યોગ કરી આકાશગમન, દૂરગમન કે યંત્રપ્રકારોમાં અદ્‌ભુત પારાવાર શોધો અને રચનાઓ કરી.

આમ મનુષ્યજાતિ પાસે કૌશલપૂર્ણ જીવન-વ્યવહાર એટલો બધો વિસ્તરી રહ્યો છે કે ક્રિયા અને કાર્યમાં કૌશલની તાલીમ લીધા વગરનો યુવાન કે માણસ જડ કે પશુમાં લેખાય એ સ્વાભાવિક છે.

સર્વ પ્રકારના કૌશલની તાલીમ અને વિકાસ માટે હાથ અને આંખની શક્તિઓમાં ચેતના અને સિદ્ધિ વધારવાની જરૂર પડે છે. કોઈપણ કામ કે પદાર્થની રચનામાં ભાવ, વજન, વિસ્તાર અને તેના ગુણો સમજવાની જરૂર રહે છે; અને રચનાને રૂપ આપતાં તેનાં પ્રમાણો, સુયોગ્યતા, સમત્વ, વગેરે કળાનાં તત્ત્વોનો પરિચય હોવો જરૂરનો છે. આપણે એકાદ ચિત્ર, સંગીત, પ્રતિમા કે કાવ્યમાં કોઈ પણ ઉપયોગી તત્ત્વ ન જોઈ શકીએ, તો પણ તેના પરિચયથી આપણા મનમાં તેનો વિક્ષોભ થાય છે જ કે આપણી સામે રજૂ થયેલી કૃતિમાં કોઈક જનની કુશળતાએ શબ્દ, પદાર્થ કે સ્વરને એક વ્યવસ્થિત સુંદર આકાર આપ્યો છે. આપણને તેમાંના સંસ્કારનું ભાન થયા વિના રહેતું નથી. જો એટલુંય ન બને તો એવી કૃતિના અસ્તિત્વની જરૂર પણ ન હોય. ઘણી વાર એવી આકૃતિ, વસ્તુ કે કલાસર્જનનું મૂલ્ય શૂન્ય લાગે છે; પણ તેની હાજરી કે અસ્તિત્વથી તે બીજી ચીજો, બનાવટો કે રચનાના મૂલ્યોમાં વધારો કે ઘટાડો કરવા જેટલું કાર્ય તો અવશ્ય કરે છે.

એવી શૂન્ય કલાકૃતિઓ જેમ પદાર્થનાં મૂલ્યોમાં અંતર પાડે છે તેમ તે જોનારાં માનવીઓનાં મૂલ્યો પણ બદલી નાખે છે. સ્ત્રીપુરુષ માત્ર જીવનની પ્રત્યેક ક્ષણે કોઈને કોઈની છાયા કે અસર તળે હોય અથવા બીજા પર પોતાની છાયા બેસારે. આખો માનવ-ઇતિહાસ આવાં નૈતિક, માનસિક ઘર્ષણોથી ભરપૂર છે. “આગળ વધો,” “આત્મસુધારણા કરો”, “પ્રગતિ કરો”, “સફળતા લાવો”, વગેરે સાધારણ વચનો પાછળ સ્થિતિ સુધારવાની ઝુંબેશનો આપોઆપ એકરાર થઈ રહ્યો છે; અને કળા વૃત્તિ કે સુંદર વસ્તુઓનું આકર્ષણ એ જાતના મનના અજંપાનો એક પ્રકાર છે. વિજ્ઞાન, તત્ત્વજ્ઞાન કે યંત્રકામમાં તો જરૂર માત્ર નહીં પણ ખપજોગી પસંદગી કરી લેવાની હોય છે.

શિલ્પકળા અને સંસ્કારપ્રેમની એકંદર વિશાળ ભાવુકતા અને પ્રયોગ સ્વીકાર્યા પછી પણ, તેનું અસ્તિત્વ બીજાં તત્ત્વોને આધીન રહે છે. શ્વાસ કે વાયુની પેઠે તે હોઠોથી કે કુદરતી પ્રકારથી પ્રગટ થતું નથી. માત્ર નિજાનંદ ખાતર તેનું નિર્માણ નથી. કુદરતના આ બધા પ્રકારો પાછળ જેમ કોઈ મહાન હેતુ પ્રકટ થઈ રહ્યો લાગે છે, તેમ કુદરતનાં તત્ત્વોએ પ્રેરેલી શિલ્પકૃતિઓ પણ તેની પ્રેરક દેવતાને અનુસરે, છે. કુદરતનાં બળો પરથી શિલ્પ પ્રેરણા લે છે. અને બંને એકસાથે સર્જક કલાકારને તૈયાર કરે છે. આથી કુદરત જેમ અનંત છે, તેમ માનવશક્તિનાં સર્જનોમાં પણ છેડો નથી. આથી કોઈ પણ માણસ એમ કહે કે હવે દુનિયામાં કંઈ કરવાપણું રહ્યું નથી, તો તે તેનો ભ્રમ છે. પ્રત્યેક માનવીને હાથનાં આંગળાં, દૃષ્ટિ અને બુદ્ધિના સંયોગથી નવી સૃષ્ટિ કરવાની તાકાત અને શક્તિ બક્ષાયેલી છે. તેનો દિનપ્રતિદિન વિકાસ કરવા તેણે ઓજારો, પદાર્થો અને રૂપરંગ—આકૃતિના પ્રયોગો સિદ્ધ કરવાનો ધર્મ છે. કલ્પના અને ભાવનાનાં બળો તેનો આદર્શ સિદ્ધ કરવામાં પ્રધાન ચેતનારૂપ બનશે.

સંસારની રચના અને રૂપનિર્માણ માત્ર શબ્દપઠનથી થવાનાં નથી. સમાજની જરૂરિયાતો અને રોજ-બરોજ ઉપયોગમાં આવતાં માનવવ્યવહારનાં સાધનો, પદાર્થો, વાહનો, મકાનો, બધામાં માનવપુરુષાર્થની સંસ્કારકથા પડેલી છે. તેનું મૂલ્ય સમજવા તેમાં સુધારોવધારો કરી, સંસારનું સવિશેષ કલ્યાણ સાધવા આપણી નવી પેઢીને કલાશિલ્પની વ્યવસ્થિત યોજનાબદ્ધ તાલીમની કેટલી જરૂર છે, તે સમજવું મુશ્કેલ નથી.

બાળકમાત્રને માટી, લાકડું, ધાતુ, કાગળ સાથેના સર્વ પ્રયોગો શીખવવા ઉપરાંત, ચિત્ર અને શિલ્પના આવશ્યક પાઠો સાથે ભૌતિક બળો અને વીજળી તેમ જ રસાયણોના યોગથી વસ્તુઓનાં રૂપ રંગ, તાકાત અને ઉપયોગમાં કેવાં મૂલ્યપરિવર્તન થાય છે, તે સમજાવવું પડશે. જે દેશોનાં બાળકો આવું શિક્ષણ પામે છે તે દેશનાં ખેતી, વેપાર, રોજગાર અને કારખાનાં ઉન્નતિ અને આબાદી પામ્યાં છે.

પ્રત્યેક સમાજ અને તેને લગતી શિક્ષણસંસ્થાઓમાં બાળકોનાં કાર્યમાં, વ્યવહારમાં, શિલ્પકાર્ય અને કલાભિરુચિ પ્રગટાવવા, તેમની સર્જનશક્તિ વ્યક્ત કરવા, સાધન-સગવડોનો સમાગમ આપવાની દરેક અધિષ્ઠાતાની ફરજ છે. પ્રજા ભારખેંચતાં જાનવરોનો સમૂહ ન રહે, પણ યુગની સર્વ શકિતઓની જ્ઞાન અને સંસ્કારની યોગ્ય વારસદાર બને તે માટે કલાશિક્ષણ આપવું જોઇએ.

૩. કલા-શિક્ષણનાં મૂલ્યો

આપણા પ્રદેશમાં શિક્ષણક્ષેત્રે શિક્ષકવર્ગમાં પણ કલાના શિક્ષણનાં મહત્ત્વ અને ઉદ્દેશ વિષે બહુ ધૂંધળી સમજ પ્રવર્તે છે એવો મારો અંગત અનુભવ મને આજે આ વિષય ઉપર ઉપયોગી વિચારો અને સૂચનો રજૂ કરવાની પ્રેરણા આપે છે.

શાળામાં આ વિષયને સ્થાન આપવામાં સરકારે તેમ જ શિક્ષણ-સંચાલકોએ અને મોવડીઓએ પણ વિસ્તૃત વિચારણા કે સ્પષ્ટતા જાહેર કર્યાનું જાણવામાં નથી. અંગ્રેજ શાસનકાળ દરમિયાન કોઈ એક વિદ્યાધિકારીએ આ વિષય શાળાઓમાં જોડયા પછી, તેની તાલીમ આપનારા શિક્ષકોનું વૃંદ ઊભું કરી, તેમણે કરાવેલા કે ઘૂંટાવેલા પાઠો લઈ નીકળેલા શિક્ષકોએ તૈયાર કરેલા વિદ્યાર્થીઓની પરીક્ષા લઈ કાચાપાકા શિક્ષણ માટે પ્રમાણપત્રો આપવાનું તંત્ર ઊભું કર્યું. અને છેલ્લાં પચાસ વર્ષથી એ પ્રમાણે છાપ લઈ નીકળેલા હજારો વિદ્યાર્થીઓના મનમાં ચિત્રકામ જાણી લીધાનો ભ્રમ નિભાવ્યો છે તે દૂર કરવાનો કે તેનું સંશોધન કરી આજના અદ્યતન મનોવિજ્ઞાને અને શિક્ષણશાસ્ત્રે પ્રમાણિત કરેલા વિચારો અને વ્યવહારોનું અનુશાસન સ્થાપવાની પ્રવૃત્તિ થઈ શકી નથી. પ્રજાની પેઢીઓની પેઢી આ અજ્ઞાનના સકંજામાંથી પસાર

થઈને ગોખણિયા બીબાંછાપના ચીલાચાલુ માનવીઓથી સંસારને ભરી દીધો છે. મુક્ત વિચાર, મૌલિક શક્તિઓનો વિકાસ અને સબળ નવસર્જન દ્વારા પ્રત્યેક માનવીમાં રહેલી વિભૂતિનો વિકાસ અને પ્રકાશ અન્ય દેશોને શક્તિ, સામર્થ્ય, સંસ્કૃતિ અને સમૃદ્ધિમાં વેગવાન પ્રગતિપંથે ખેંચી રહ્યો છે, ત્યારે આપણી જડ, ખાતાશાહી રીતિઓ અને ઉછીની લીધેલી પરંપરાઓમાં આપણી જીવનસમૃદ્ધિરૂપ બાળકો અને વિદ્યાર્થીઓને પરાવલંબી અને પરોપજીવી, દિશાશૂન્ય બનાવી, કોઈનો આધાર શોધતા અપંગોની જમાત વધારીએ છીએ. શિક્ષકો અને શિક્ષણજ્ઞાતાઓની ફરજ છે કે આ વિષયમાં નવી જાગૃતિ, નવી વિચારસરણીનો અભ્યાસ અને અવલોકનથી જનતાનું નવું કલેવર સજાવે, માબાપોને અને સમાજને સાચી દોરવણી આપે.

શિક્ષણના ક્ષેત્રે શાળાના વિષયોમાં પૂર્વયોજિત અને પૂર્ણસ્પષ્ટતાભર્યાં લક્ષ્યોની પ્રતિષ્ઠા હવે કરવી જોઈએ.

જ્યારે ચિત્રકામ પ્રથમ શાળાના અભ્યાસક્રમમાં દાખલ થયું ત્યારે તેની જૂની દૃષ્ટિ પ્રમાણે ચતુરાઈ, ચપળતા, ટાપટીપ અને નવી રચના (Innovation) પર ભાર મુકાયો હતો. જૂના શિક્ષણમાં વર્ગપાઠની તાલીમને સર્વ કંઈ ગણતા. નવામાં પાત્ર કે વિદ્યાર્થીને કેન્દ્ર માનવામાં આવે છે.

જૂની પદ્ધતિમાં સંસારને તે પોતાની આંખે જુએ અને તેમાંથી મળતી ઊર્મિઓ, અનુભૂતિઓ કે ભાવોને વ્યક્ત કરવાનું શીખે એ લક્ષ્ય રહે છે.

જૂની પદ્ધતિઓમાં કૅમેરાની પ્લેટમાં પડતી છાપની જેમ વસ્તુને ગ્રહણ કરવાનો આગ્રહ હતો. ત્યારે નવી પદ્ધતિ બાળક જુએ છે તે નહીં પણ તેના મનમાં તેની સમજણ કેવી પડી છે, અને તે કેવી રીતે પ્રગટ કરે છે, ને તેને કેવો આકાર આપે છે, તેનું મહત્ત્વ ગણાય છે. તેમાંથી બાળકના સર્જનાત્મક પ્રયોગો તેનું મૂલ્યાંકન કરવાને સહાયભૂત બન્યા છે. ત્યારથી સર્જનવૃત્તિ અને ગુણદર્શનને કળામાં સ્થાન અપાયું છે. અને કલાશિક્ષણમાં કળાશિક્ષકો માટે કાર્યક્ષેત્ર અતિ વિશાળ બની ગયું છે.

કોઈ કોઈ દેશ આ શિક્ષણક્ષેત્રને ડ્રોઈંગ કે આલેખન જેવા માત્ર ક્રિયાત્મક પ્રકારને, પર્યાપ્ત માનતા નથી. બાળકની શિશુ અવસ્થાથી ઠેઠ વ્યવહારક્ષમ ક્ષેત્ર સુધી કલાશિક્ષણને સહાયભૂત સાધન બનાવ્યું છે અને તેની ચર્ચામાં, વિવેચનમાં અને શિક્ષણશાસ્ત્રમાં પણ તેને ડ્રોઈંગ નહીં પણ " Art Teaching in Schools " શાળાઓમાં કળાશિક્ષણ તરીકે તેનો સ્વીકાર થયો છે.

કળાની સર્વસાધ્ય વ્યાખ્યા

કળાની તાત્ત્વિક ચર્ચાઓ હાલ દૂર રાખી સર્જનાત્મકક્રિયા અને ગુણદર્શન આપનાર અભ્યાસક્રમમાં શી રીતે અમલમાં લાવી શકાય તેનો ખુલાસો કરી લેવો જરૂરી છે. તેથી કલા વિષે જે પાયાની બદલાયેલી વિચારણા છે તેની સારી રીતે સમજ મેળવી શકશે.

માણસમાં સ્વાભાવથી જ આગળ પડતાં જે લક્ષણો છે, તેમાં જાતજાતનાં મૂલ્યો પારખવાની શક્તિ છે. સાધારણ રીતે સારા ઘાટવાળી કે રૂપાળી કહી શકાય એવી વસ્તુની કુદરતી અસર કોઈ પણ માણસ ઉપર સહજ થાય છે. આવી જ અસર થતાં તેમાંથી આનંદની લાગણી પણ થાય છે. આવી જ અસર કે ભાન નૈસર્ગિક મનોહર આકારો કે વસ્તુઓ જોઈને પણ મળે છે. તેવી જ રીતે માણસ પણ તેવા આકારો સર્જે છે. તેનાથી મનમાં પ્રસન્નતા ઊપજે છે. આ કારણે કળાનો વિચાર કરવા જતાં સર્જાયેલ પદાર્થનું મહત્ત્વ વધે છે. પણ શિક્ષણક્ષેત્રે તે અનુકૂળ નથી. શિક્ષણક્ષેત્રમાં તો પ્રજાજીવનમાં ઉત્ક્રાંતિ અને વિકાસનું લક્ષ્ય રાખીને કળાની યોજના થઈ શકે. ઘણા ચિંતનશીલ વિદ્વાનોએ કળાને સ્વયંપ્રભાવક માની છે. તેથી તેને માનવતત્ત્વના સમાગમથી ઉપજતા સર્જકપ્રકાર તરીકે ઓળખાવી છે.

લગભગ સાર્વભૌમ સમજણ એવી છે કે કળા એક આધ્યાત્મિક અભિવ્યક્તિ કે વાણી છે. તેની બહુ વિવાદપૂર્ણ ચર્ચા દૂર રાખી શાળાઓના અભ્યાસક્રમની યોજના માટે કળાનું કાર્યક્ષમ રૂપ ધ્યાનમાં રાખવું જોઈએ અને તે માટે પાંચેક મુદ્દા રજૂ કરવા જેવા લાગે છે :

(૧) કળા એ સર્જનશીલ પ્રકાર છે.

(૨) કળા માનવ મનોવિનિમયનું એક બળવાન સ્વરૂપ છે.

(૩) કળા સુરચના-પ્રકાર છે.

(૪) કળા નિજની અભિવ્યક્તિ છે.

(૫) સાહિત્ય, સામગ્રી, ક્રિયા, પદ્ધતિઓ અને ઓજારોની કાર્યસાધકતા કળા બની શકે.

૪. કલાસાધનાની ફલશ્રુતિ

કળાના અભ્યાસ અને પરિશ્રમથી વિદ્યાર્થી અન્ય જનોને સમજી શકે છે અને તેમના ગુણોની કદર કરી શકે છે. વિશિષ્ટ સમજણ પ્રાપ્ત થતાં તે પ્રૌઢોના કાર્યમાં બુદ્ધિપૂર્વક ભાગ લઈ શકે છે. ઉપરાંત સંસ્કાર-પૂર્ણ ભૂતકાળનો વારસો પોતાને માટે કઈ અને કેટલી રીતે સાર્થક થઈ શકે તેનો વિચાર કરી શકે છે અને વિદ્યાર્થીને ભૂતકાળમાં શું શું થઈ શક્યું છે તેનો પાકો ખ્યાલ પ્રાપ્ત થાય છે અને હવે આગળ જવાને શું કરવું જોઈએ તેનો વિચાર કરી શકે છે. ત્યારે આગળ વધવાનો અને અભ્યાસ કરવાનો તેનો ઉત્સાહ અને વેગ તેની સાધનાનાં ખરેખર જરૂરી પ્રેરકબળો બની રહે છે.

આપણા તરુણોને તેમની અભિવ્યક્તિનો વિકાસ કરવાને અનેક પ્રકારની સર્જનાત્મક આનુભાવિક પ્રયોગોનો પરિચય થવો જોઈએ.

કળાની કાર્યશક્તિ કેટલી છે તે સમજવાની શકિત દરેક વિદ્યાર્થી મેળવી શકે એવી પ્રવૃત્તિ અને તેનાં સ્વરૂપ ધારણ કરવા પાછળ કળાનું રચનાતંત્ર આવશ્યક તત્ત્વો છે. સંગીતમાં આરોહઅવરોહ અને ગતિછંદ મુખ્ય સાધન છે. તેમ જ આ કાર્ય અને મુદ્રણક્ષમ કળાઓમાં રચનાના નિબંધોને અર્થસૂચક યોજના કે વ્યવસ્થા આપવાની જરૂર રહે છે. આ તત્ત્વો રેખાઅવકાશ (સ્થળવિસ્તાર) પ્રકાશ, વર્ણભાર, વર્ણ અને સ્પર્શભાન (Texture) છે.

આ તત્ત્વોને માત્ર જાણી લેવાં બસ નથી. તે સર્વના સર્જનાત્મક સંયોગ કરી, પ્રસન્નતાભરી રૂપ-યોજના કે રૂપનિર્માણથી વિદ્યાર્થીનું સૌંદર્યભાન પ્રગટ કરવું જોઈએ. સકળ તરુણ પેઢીનાં વિકાસ અને સમૃદ્ધિ ખાતર કળાશિક્ષણનું ક્ષેત્ર સમૃદ્ધ થવું જોઈએ. તેનો કલાભાર શિક્ષકો પરથી કદી ઓછો થવાનો નથી. સમાજમાં ઘણા લોકો એવા છે કે જેમને તરુણોની કેળવણી માટે શાળામાં કલાવર્ગો ઘણા જ શક્તિપ્રદ છે, એવો વિચાર જ આવતો નથી. તેમને મન કળા એક ધાંધલ છે. તેવા પ્રૌઢોને કળાશિક્ષકોએ માહિત-ગાર કરવા જોઈએ, લેખો લખવા જોઈએ, ભાષણો કરવાં જોઈએ અને પોતાની મર્યાદા અનુસાર પ્રદર્શનો અને દૃશ્ય યોજનાઓથી તેમને કળાની અગત્ય સમજાવવી જોઈએ.

કળાપ્રવૃત્તિની સાર્થકતા સમજાવવાના અનેક પ્રસંગો હોય છે, કારણ કે તે દ્વારા પ્રજાની સામાજિક તેમ જ માનસિક પ્રકૃતિમાં તેમ જ સર્જનવ્યાપારમાં સૌંદર્યપ્રધાન લાગણીઓનો વિકાસ થવાની શક્યતાઓ છે.

કળા બે પ્રકારે, શાળામાં સ્થાન લઈ શકે છે. એક તો દરેકને સામાન્ય સૌંદર્ય બોધપાઠ માટે અને બીજું તેમને ભવિષ્યના ધંધાનો પાયો કરવાનો છે તે માટે ફરજરૂપ થઈ શકે છે. આ માટે જોઈતાં સાધનો અને સગવડ આવશ્યક ગણાવાં જોઈએ; કારણ કે વિજ્ઞાન અને યંત્રવાદે ઘડેલા જગતમાં સૌંદર્યભાવે જાગ્રત ભાવનાવાળાં નાગરિકો મળવાં મુશ્કેલ થશે. જગતને માનવતાપૂર્ણ રાખવાને આ જરૂરિયાત રહેશે.

દૃષ્ટિને સમૃદ્ધિરૂપ લાગે તેવી રચનાઓ-વિહીન શહેરી વસ્તીનો વિસ્તાર વધતો જાય છે. તેને આપણે માનવજાતિનું પતન, કલંક અને નરી પાશવતાના પ્રકાર તરીકે વર્ણવતા થયા છીએ. કલા વ્યાપક અને સર્વગ્રાહી અર્થમાં જીવનમંદિર માટે રચના કરે છે, નિર્માણ કરે છે, અને સજાવટ કરે છે. પોતાની જાતને તથા આવા સૌને આપણે જ આકાર આપીએ છીએ. જીવનમાં અનેક પ્રકારોની પસંદગી કરવાની હોય છે. કપડાં, સજાવટો, ગૃહઉદ્યોગ નિર્મિત વસ્તુઓ અને ભવનરચનાઓ. આપણા વિદ્યાર્થીઓમાં તેમને મળતા આવા પ્રસંગોમાં ઉચિતરૂપ નિર્માણની સમજ પણ મળે છે અને મૂલ્ય કરવાની સાચી આંખ મળે તેવું લક્ષ્ય શાળાઓના શિક્ષણમાં સમાવવું જોઈએ.

દૃશ્ય કલાઓ દરેક જણને કેટલી બધી આવશ્યક છે અને કલાત્મક અનુભવો ઊગતા યૌવનમાં કેટલાં બધાં વિકાસ અને સમૃદ્ધિ અર્પી શકે છે તે સમજાયું હોય તો શિક્ષણની સંતુલિત યોજનામાં કળાને પાયાના શિક્ષણમાં રાખવી જોઈએ અને કળાની એ લાયકાત સ્વીકાર્ય થાય તો બીજા વિદ્યાભ્યાસની સમાન કક્ષામાં તેને ગણવી જોઈએ.

જે સંસ્થાઓ કળા પ્રતિ આવો આદર બતાવી શકતી નથી, ત્યાં વિદ્યાર્થીઓમાં પણ કળા પ્રત્યે ઊલટા ખ્યાલો બંધાય છે અને કલાશિક્ષકને વિષમ પરિસ્થિતિના ભોગ થવું પડે છે. અને એ રીતે શાળાનું શિક્ષકમંડળ, નિયામકો વગેરે અભ્યાસક્રમો ઘડતાં ને સલાહસૂચનો આપતાં, ચઢાવો કરતાં, અને અભ્યાસનું મૂલ્યાંકન કરતાં, કલા પ્રતિ અપરમાતાનું વલણ બતાવે છે.

જો દુનિયાને સર્જક બુદ્ધિના લોકનાયકોની જરૂર હોય, સર્વાંગ શુભ ભાવનાવાળા નાગરિકોની જરૂર હોય અને વધુ આનંદપ્રદ દૃશ્ય જગતની ઇચ્છા હોય, તો એ બધું તે જનસમુદાયમાંથી મળવાનું છે, જેમને વિચારતાં આવડે છે, જેમને આકારો, સંકેતો અને શબ્દોથી સ્વરૂપ નિર્માણ કરતાં આવડે છે. તેથી પ્રૌઢોમાં સર્જકતાના અનુભવો અને પરિપક્વતા જોવાં હોય તો શાળાના અભ્યાસક્રમના વિષયોમાં કળાને સમાન અધિકાર મળવો જોઈએ અને તેનું મહત્ત્વ સ્વીકારવું જોઈએ.

આપણા સમાજમાં કલાનું મહત્ત્વ

આપણા યુગનાં ઉત્તમ ભેજાંઓ, વિદ્વાનો, ફિલસૂફો, અધ્યાપકો, નગરસૃષ્ટાઓ, કથાકારો, સમાજ-વિજ્ઞાતાઓ, પ્રાક્‌વિદો, રાજનીતિજ્ઞો, દરેક ક્ષેત્રના આ વાત સમજે છે પણ બહુજનોને તે પહોંચી નથી; પણ એટલું નક્કી છે કે હવે દરેક જણને સુંદર, સુખમય અને સગવડતાપૂર્વક જીવન જીવી શકે એવી વ્યવસ્થા મળવી જોઈએ.

માણસના ઉચ્ચ વિચારો, કલ્પનાઓ સુઘડ વાતાવરણમાં જ વિકાસ પામી શકશે. માણસની આત્મસૂઝ અને કલ્પનાની સૃષ્ટિ કલાના સંયોગથી જ બહાર આવશે અને ભાવિ પ્રજાને એક સંસ્કારપૂર્ણ સભ્ય પેઢીનો સમૃદ્ધ વારસો પ્રાપ્ત થશે.

આપણા દેશના વિદ્યાર્થીજીવનમાં સૌંદર્યભાનના અભાવે જે અલ્લડતા અને વિપરીત વર્તન જોવામાં આવે છે તેના નિવારણ માટે વિવેકપૂર્વક યોજિત એવા કલાપ્રકારોનો સમાગમ આપવો જોઈએ. પણ શિક્ષણ-ક્ષેત્રના નાયકો તે વિચારને બહુ ગંભીરતાપૂર્વક આદર આપતા નથી. એટલે ઉચ્ચ કક્ષાના યુનિ. વિદ્યાર્થીઓ પણ ઘણા નિકૃષ્ટ પ્રયોગોમાં રાચી શકે છે. આ બાબતમાં મેં યુનિ.ના આધ્યાપકોને પણ રસ લેતા જોયા નથી. પોતપોતાના વિષયનાં ખાનાંમાં ભરાઈને વિશ્વ અને જીવનની તેઓ ઉપેક્ષા જ કરે છે એવો મારો અનુભવ છે. નહીં તો આટલાં વર્ષોમાં વિદ્યાનગરમાં એકાદું પણ સક્રિય સંસ્કારમંડળ કેદહાડાનું જામી ગયું હોત.

૧૯૬૦માં અમેરિકન પ્રમુખ આઈઝનહોવરે પ્રજાનાં ધ્યેયો નક્કી કરવાનું એક કમિશન નીમ્યું હતું. તેમાં જણાવ્યું હતું કે કળાઓ માનવ-અનુભવોની જીવંત દેણગી છે; અને ભવિષ્યની પ્રજા તરીકે યુનાઇટેડ સ્ટેટ્સની પ્રતિષ્ઠા સ્થાપવામાં કળા, સાહિત્ય, સ્થાપત્ય અને વિજ્ઞાનમાં તે પ્રજાએ નવું સર્જન-પ્રદાન શું કરી બતાવ્યું છે તેના ઉપર નિર્ધારિત રહેશે.

આપણે લોકસમૂહોમાં સમૃદ્ધ સંસ્કારપરાયણતા સજાગ રાખવી જોઈએ, પોષવી જોઈએ, અને જનતામાં ગ્રહણશક્તિનાં વિસ્તાર અને કદરદાની વધારવાં જોઈએ.

આ દેશમાં વિજ્ઞાન અને અર્થશાસ્ત્ર તેનું કાર્ય પૂરું કરી લે પછી વધારા તરીકે સમાજમાં કઈ શોભા-શણગાર લાવવાનું કલાએ કરવાનું છે એવી માન્યતા દેખાય છે. ઘણાના અભિપ્રાયમાં તો મહત્ત્વની બાબતોની કિનાર પૂરતી જ કળાની હસ્તી છે. આથી શિક્ષણક્ષેત્રે અને વિજ્ઞાનક્ષેત્રે કળા વચ્ચે અંતર પાડવાની આપણા મનમાં સહેજે ઇચ્છા થાય. વળી આજની કેળવણીની બાબતોમાં વિચારો કરવામાં આવે છે ત્યારે ગણિતબુદ્ધિની વિચારસરણી, વૈજ્ઞાનિક તર્કશાસ્ત્ર અને પદાર્થવિજ્ઞાન માટે સવિશેષ આગ્રહ બતાવવામાં આવે છે. મોટા ભાગના માણસોના મનમાં એમ પણ ખરું કે શિક્ષણના વિષયોમાં આ તત્ત્વોને મુખ્ય ગણી તેના માટેનો આગ્રહ પ્રધાન બનવો જોઈએ.

પણ વિજ્ઞાન એકલું મનુષ્યજીવનનું મહત્ત્વ. પ્રકટ કરી શકશે? અથવા ભાવાત્મક પ્રકારો સાથે માણસનું જીવન સંલગ્ન કરી શકશે?

માનવચિત્તને સંક્ષુબ્ધ કરી સાંસ્કૃતિક અનુભવના ઉચ્ચ સ્તર પર લેવાની શક્તિ તો, સર્જનશીલ કલાઓ જ કરી શકે, જેથી તેના મનમાં આત્મસૂઝ અને કલ્પનાશક્તિ જાગી ઊઠે, તેમ જ માનવસમૂહને નવા નમૂના અને નવાં શુભતત્ત્વો આપી શકે. માત્ર સ્થાનીય અને વાસનાયુક્ત ભૂમિકા ઉપરથી માનવ સમાનતા અને સ્પંદનશીલતાને વિશ્વવ્યાપક સપાટી પર લઈ જઈ કલાઓ માનવચેતનાની મર્યાદા વિશાળ કરી મૂકે.

પ્લેટોના જમાનાથી આજ સુધીના તત્ત્વચિંતકોનું સૂચન છે કે શિક્ષણ અને સમાજના કેન્દ્રભાગે (Central core) કળાઓને જ સ્થાન હોવું જોઈએ. આ દૃષ્ટિએ જીવન ઘડનારાં બીજાં બળો તરીકે ધર્મ, વિજ્ઞાન અને રાજનીતિ પણ ભૂતકાળના માનવસમાજમાં મધ્યસ્થાને હતાં; પણ સૌંદર્ય, સુખ, સલામતી, સ્વાધીનતા તો માત્ર પ્રજાના એક વિભાગ પૂરતાં જ આવી શક્યાં હતાં.

માનવકેન્દ્રિત આજના જીવનમાં વસનારાંને ભૌતિક સુખસગવડો પહેલાં કદી નહોતાં એટલા મોટા પ્રમાણમાં મળ્યાં છે; છતાં પણ આપણા દેખાતા વૈભવો અને અસંખ્ય યુક્તિપૂર્ણ સાધનો જે સામાન્ય પ્રજા-જનો ભોગવે છે તે પહેલાંની કેટલીક પેઢીઓની પ્રજા પાસે હતાં તેનાં કરતાં સુંદરતામાં ઊતરતાં અને માત્ર દેખાવ પૂરતાં જ છે.

આસપાસના સંજોગો પણ માણસનાં ચારિત્ર અને બુદ્ધિમાં બહુ મહત્ત્વનો ભાગ ભજવે છે. કામ કરવાનું કે મોજ કરવાનું રમણીય કલાત્મક અને કંઈક મહત્ત્વપૂર્ણ સ્થાન જે લોકોને મળે છે, તેઓ જ ઘણા સુખમાં રચનાત્મક જીવન ગુજારી શકે છે. જ્યારે બીજાઓને વ્યાપક થઈ પડેલાં રોજની આપદાઓ, મૂંઝવણો, માનસિક બીમારીઓ અને હતાશાઓ નડી રહ્યાં છે; તેનું કારણ ગંદાં, કુરૂપ, રોગી હવામાનવાળાં સ્થળોમાં હજારો લાખો લોકો કામધંધા કરી જીવન ગુજારે છે. એમાં રમત, રંગરાગ કે અભ્યાસ તો નામનાં જ થાય.

એમાં જો ધારીએ તો કળાની સહાયથી સમાજમાં સુખસગવડો પ્રસારી સૌંદર્યપૂર્ણ રચનાઓ આપી શકીએ.

☆ ☆ ☆ ભારતીય ચિત્રકળાની શોધમાં

લેખક : **શ્રી. જગન્નાથ મુરલીધર અહિવાસી, મુંબઈ**

ભારતીય કલાના સંસ્કારો ક્રમશઃ મારામાં કેમ પડયા અને અંતે મુંબઈ ઈલાકામાં ચોમેર પાશ્ચાત્ય કલા-દૃષ્ટિનું શિક્ષણ ઘર કરી ગયું હતું, ત્યારે એ કેવી રીતે ફલપ્રદ બન્યા તેનો વિચાર કરું છું ત્યારે અનેક ચિત્રો અને સંસ્મરણો મારી આંખ સામે તરવરે છે. વૈષ્ણવદર્શન અને વૈષ્ણવ-કલાના સંસ્કારો લઈને અમારા વડવાઓ સૌરાષ્ટ્રમાં આવ્યા. વ્રજ, ગોકુલ, મથુરા અને વૃન્દાવનની ભૂમિ છોડીને, સૌરાષ્ટ્રથી આકર્ષાઈ, જેમ કૃષ્ણ દ્વારિકા પધાર્યા તેમ, મારા સ્વ. પિતાજી મુરલીધરજી સૌરાષ્ટ્રમાં રહીને પોરબંદરની ગોપીનાથજીની હવેલીમાં કીર્તનકાર તરીકે કામ કરતા. મારી માતાનું અવસાન હું છેક નાનો હતો, ત્યારથી જ થયું હતું અને પિતાનું મૃદુ હૃદય માતા અને પિતાના હૃદયની ઊભય રીતે હૂંફ આપતું હતું. એમના શિરે પહેરેલી રંગીન કાનટોપી, તેમાંથી બહાર નીકળતાં થોભિયાંઓ અને ભરાવદાર સફેદ ફરફરતી મૂછો સાથે ગળે શાલ ઓઢીને એ જ્યારે લાકડાની પાદુકા પહેરી નીકળતા, ત્યારે કૃષ્ણભક્તિના કીર્તનથી રંગાયેલું એક મૂર્તિમંત વ્યક્તિત્વ રમણ કરવા કેમ ન નીકળ્યું હોય એવો જાણતાંઅજાણતાં અનુભવ થતો. એમની એ વહાલસોયી અને ચિરપરિચિત મુખમુદ્રાએ ભારતીય વ્યક્તિત્વના અંતરતમ તત્ત્વને મારા હૃદયમાં અંકિત કરી દીધું.

પોરબંદરની આબોહવા આમ તો બધી ઋતુઓમાં સમધારણ, છતાં તેઓ જ્યારે જ્યારે ગોપીનાથજીની હવેલીમાં જાય, ત્યારે ખાસ કરીને શિયાળામાં સાલમાં મને ઢબૂરીને પોતે સાથે તેડી જાય. ત્યાં પહોંચતાંવેંત મને ખોળામાં બેસાડી હાથમાં તંબૂર લે અને ષડ્જના સ્વરો ભ્રમરોના ગુંજારવ માફક જ્યારે આસપાસના વાતાવરણને સઘન માધુર્યથી આંદોલિત કરી દે, ત્યારે તેમના ખોળામાં એ માધુર્યને સ્વાભાવિક રીતે માણતો હું બેસી રહું અને કીર્તનનાં ઋતુઋતુનાં પદો, તેનાં ભિન્ન ભિન્ન રાગ રાગિણીઓ, તાલ અને લય અને સૂરવિહાર મારા અંતસ્તલને અજાણતાં યે સંગીતકલામાં જે સ્વરોનું સામંજસ્ય રચાય તેનાથી ભરી દે. જરાક મોટો થયો, ત્યારે હવેલીના શણગારો, દેવની વેશભૂષા, તેના ઋતુઋતુના ઓચ્છવો, ફૂલડોલ, બાગ-બગીચા અને ધાતુનાં પરંપરાગત શિલ્પો, ફૂટતા ફુવારાઓ અને મૂર્તિ પાછળની પિછવાઈઓ કલાની વૈવિધ્ય-પૂર્ણ સામગ્રી નેત્ર સમક્ષ પૂરી પાડે અને વસ્તુ, ભાવના અને પ્રસંગોની અનાયાસે એક સંકલના રચાઈ રહે —ને એ બધા સંસ્કારો ત્યારે કશુંક સર્જન કરવાને પ્રેરે.

ભાટિયા-બજારમાં આવેલું માટી અને છાણની ગારથી શીતલ અને પવિત્ર બનેલું ખોરડું—નાનકડું ખોરડું—એ અમારું નિવાસસ્થાન. ઉપર દેશી નળિયાં. તેના બાંકોરાંમાંથી સૂર્યનાં કિરણો ગારવાળી જમીન ઉપર સંતાકૂકડી રમે અને તેનાં ચાંદરડાં પકડવાને હું અહીંથી તહીં દોડું! પણ મુઠ્ઠીમાં ન આવે તે ન આવે! સૂરજના એ સીધા અને પ્રલંબ લીસોટા ચાંદરડાંઓ પાડયા જ કરે અને તેને પકડવા મથતાં છતાં વારંવાર છોભિલો પડી હું ખાલીમુઠ્ઠીએ પાછો ફરું. ક્યારેક પિતાજી ગેલમાં આવી જઈને કહે, "લલુ, તું શું રૂપૈયા પકડી રહ્યો છે. તું મોટો થઈશ, ત્યારે ખૂબ ખૂબ રૂપિયા એકઠા કરશે!" ત્યારે મીઠી વ્રજ ભાષામાં બોલતા પિતાજીને ભાગ્યે જ ખબર હતી કે તેના આ લાડીલા પુત્રના હાથમાંથી રૂપિયા તો પેલા ચાંદરડાંની માફક જ સરકી જ જવાના છે; પરંતુ એમના ઋજુ અને કોમળ વ્યક્તિત્વે અને વૈષ્ણવી કલાના સંસ્કારોએ જીવન-માધુરીની જે અપરોક્ષ દીક્ષા દીધી હતી—તે બીના જ મોટપણે ભારતીય કલાની શોધ અર્થે મને પ્રવૃત્ત કરશે અને જે રૂપાળી સુકુમાર ગોરી આંગળીથી હું પેલાં ચાંદરડાં પકડતો હતો, તે જ આંગળાંમાં વિધાતા કોઈ શુભ ચોઘડીએ સર્જનાત્મક પીંછી મૂકી દેશે. સમજણો થયો એટલે શાળાએ જતો થયો ને ભાવસિંહજી હાઈસ્કૂલમાં પણ દાખલ થયો ને તે વખતના અંગ્રેજી ત્રીજા ધોરણ સુધી અભ્યાસ પણ કર્યો. પોરબંદરમાં મને કોઈ અહિવાસીના નામથી ભાગ્યે જ ઓળખે; પરંતુ લલ્લુના હૂલામણા નામથી સૌ કોઈ જાણે.

આ હાઈસ્કૂલમાં અભ્યાસ કરતાં એક અવિસ્મરણીય અને નિત્યસંપૂજ્ય એવા કલાગુરુનો મને પરિચય થયો. તેમનું નામ શ્રી માલદેવ રાણા કેશવાલા. બરડામાં વસતી ખમીરવંતી અને કલાપ્રિય મહેર જાતિના એ પુરુષ. પ્રેમ, સૌકુમાર્ય, શૌર્ય અને કલા જાણે એની મુલાયમ પણ પ્રાણવાન પ્રકૃતિનાં અંગો જ. વ્યવસાયે ચિત્રશિક્ષક, પરંતુ વેશભૂષામાં કોઈ રાજવી જેવા લાગે! પોરબંદર પાસે આવેલા બખરલા ગામમાં તથા મિત્રાળામાં એમનો ગરાસ પણ ખરો. માથે આછા પીળા રંગનો શરબતી મલમલનો સાફો, સફેદ અસ્ત્રી અને ચીણવાળો સુરવાળ. પગમાં ચકચકતા રાણીછાપ બૂટ. એમના ભરાવદાર અને પડછંદ વ્યક્તિત્વને ઉપસાવતી નહીં ધોળી, નહીં કાળી એવી મૂછો. ગજવામાં તમંચો, હાથમાં પીંછી ને ઘેર બાર બોરની બંદૂક. એમના વ્યક્તિત્વનું નિદર્શન પ્રતીકાત્મક રીતે કરવું હોય તો તેમના એક હાથમાં શસ્ત્ર અને બીજા હાથમાં કમલ મૂકી શકાય! નર્મદના પ્રેમશૌર્યના સાચા ઉપાસક. પોતાના વિદ્યાર્થીઓ પ્રત્યે અત્યંત માયાળુ. એમના વ્યક્તિત્વ ઉપર એ કદાપિ પોતાના જ્ઞાનથી આક્રમણ ન કરે; પરંતુ અંતરનિહિત શક્તિને સહાનુભૂતિપૂર્વક જાગ્રત કરીને ઘણા જ મધુર ભાવથી દોરવણી આપે. પોરબંદરમાં ત્યારે બે જ જણા સિતાર વગાડે. એક મુસ્લિમ વેશ-ભૂષાના ભારે શોખીન મ્યુનિસિપલ ઇન્સ્પેક્ટર શ્રી નથુભાઈ લંઘા અને બીજા શ્રી માલદેવભાઈ. સંગીતના તો એ મૂળથી જ રસિયા. અસલમાં તો એ ગ્રામપંથકમાંથી પોરબંદરમાં આવેલા; એટલે લોકકલા, લોક-સાહિત્ય અને લોકસંસ્કૃતિ પ્રત્યે ખાસ અભિરુચિ. કલાવૃત્તિને પ્રેરે અને માર્ગદર્શન આપે એવા ગુરુનું સાન્નિધ્ય ચૌદપંદર વરસે મળી જાય એ ખરેખર ઈશ્વરની કૃપા ગણાય. તેમણે મારામાં રહેલા કલાસંસ્કારોને ઉછેરી, યોગ્ય દિશા ન આપી હોત, તો પોરબંદરનો 'લલ્લૂ' 'અહિવાસી' તરીકે જાણીતો ન જ થયો હોત! પોરબંદરના જૂના રાજમહેલ માટેની 'સ્ટેઇન્ડ ગ્લાસ વિન્ડોઝ' માટેનાં પૌરાણિક ચિત્રો તેઓએ સ્વ. મહારાજા ભાવસિંહજી-ના આદેશથી તૈયાર કરીને ઇટાલી કાચમાં ઉતારવા મોકલ્યાં હતાં. પછી તેઓને ભાવસિંહજી હાઈસ્કૂલમાં ચિત્રશિક્ષણનું કાર્ય સોંપ્યું. સૌરાષ્ટ્ર-ગુજરાતના ઇતિહાસમાં (ઈ.સ. ૧૯૦૫ પહેલાં) તે સમયે ભાગ્યે જ બહુ જ થોડી શાળાઓમાં ઐચ્છિક વિષય તરીકે ચિત્રશિક્ષણ દાખલ થયું હશે. સર જે. જે. સ્કૂલ ઑફ આર્ટસ્ મુંબઈનો, ત્રણ વર્ષનો ચિત્રપરીક્ષાનો અભ્યાસક્રમ તેમણે અરધી સદી કરતાંયે અગાઉ શરૂ કરાવ્યો અને ચિત્રપરીક્ષાના કેન્દ્ર તરીકે પોરબંદરને સ્થાપ્યું. મારી પ્રાથમિક કલાતાલીમ આવા વૈવિધ્યપૂર્ણ અને ઊર્મિશીલ વ્યક્તિત્વ ધરાવતા કલાશિક્ષકની નીચે શરૂ થઈ અને પાંગરી. મારે કહેવું જોઈએ કે એમની તાલીમની જે પદ્ધતિ હતી તે જોકે પશ્ચિમની હતી, છતાં જે ધાર્મિક વાતાવરણે મને બાલપણમાં ઉછેર્યો હતો, અને આ લોકકલાપ્રિય ગુરુના માર્ગદર્શને દેશના લોકો અને લોકકલાનો પરોક્ષ સંપર્ક મેળવ્યો, તેથી જ હું આગળ જતાં પશ્ચિમની કળાનું આંધળું અનુકરણ કરતાં બચી ગયો! આ ગુરુની નીચે મેં એલિમેન્ટ્રી આર્ટ્સ તથા ઈન્ટરમિડિએટ આર્ટસ્‌ની પરીક્ષાના અભ્યાસ માટેની પદ્ધતિસરની તાલીમ લીધી અને તેમાં હું સારી રીતે ઉત્તીર્ણ થયો. વળી, મારી કલાશિક્ષણની ભારતીય વૃત્તિને પોષે એવો એક બીજો શોખ પણ યુવાનીમાં મેં કેળવ્યો હતો. નૂતન પોરબંદરની સ્થાપના કરનાર અને તેને પ્રથમ સોહામણું બનાવનાર જેઠવા વંશના મહારાણા શ્રી સુરતાનજી હતા. સુદામા મંદિર પાસે તેમનો સુરતાનબાગ કરીને એક બહુ જ સુંદર બાગ હતો. તેની અંદર રાજપૂત સ્થાપત્યની યાદ આપતો સુંદર છત્રીવાળો મનોરમ હોજ હતો. આસપાસ વિરામ અર્થે મોટી મોટી છત્રીઓ અને વચ્ચે વૃક્ષોની કુંજો અને પુષ્પછોડોનો મનને ભરી દેતો ગંધમાદન. થોડેક દૂર ફત્તેહપુર સિક્રીના પંચમહાલની યાદ આપતી રાણા સુરતાનજીના ચોરા તરીકે ઓળખાતી ત્રણ માળની ઇમારત. ફત્તેહપુર સિક્રીના સ્થાપત્યની જાણે નાની મનોહર આકૃતિ. તેની કમાનો ઉપર પથ્થરમાં કોરેલું સુંદર ભાસ્કર્ય અને તેની પ્રત્યેક થાંભલીઓ ઉપર વૈષ્ણવ મંદિરના ઘુમટોમાં જોવામાં આવે છે એવી લાકડાની નહીં પણ પાષાણમાં વાદ્યવૃંદને રજૂ કરતી રૂપાળી શિલ્પમૂર્તિઓ! પ્રકૃતિએ દીધો કોકિલાનો ટહૂકાર! બાગના કલાત્મક માઢમાં બેસીને બોલતાં પારેવાંઓના ઘૂઘવાટ અને વૃક્ષકુંજો નીચે મયૂરોની નર્તનલીલા! આ બધું વાતાવરણ મનને ભર્યું ભર્યું બનાવી દે. ગારમાટીથી છવાયેલ અને નળીએલ જૂનાપુરાણા ઘરને છોડી જ્યારે આ બાગમાં બેસું કે હવેલીના રમ્ય ઉત્સવોમાં હાજરી આપું, ત્યારે એક જુદી જ સૃષ્ટિ ખડી થાય! આ બાગ મારું બચપણનું

પ્રેરણા સ્થાન. સમજણો થયો એટલે પિતા સાથે કીર્તન કરતો પણ થયો. વ્રજભાષાની મીઠાશ, કૃષ્ણભક્તિનું માધુર્ય અને કીર્તનસંગીતનું ચિત્રાત્મક સૌકુમાર્ય—એકીસાથે મળે! પછી બાકી શું રહે? ક્યારેક કીર્તન કરતાં આંખમાંથી આનંદનાં અશ્રુઓ વહી જાય ને ભાવની પરકાષ્ટા થાય. બાલકૃષ્ણના વિવિધ વ્યક્તિત્વનું મનોરમ દર્શન, ભક્તિસભર સંગીત અને ભારતીય વાતાવરણને પોષક એવી સભર દર્શનીય હવેલી—એ સર્વ પરિસ્થિતિએ મારી ઊર્મિને માંગલ્ય આપ્યું; સૌંદર્યની પ્રત્યક્ષ દીક્ષા આપી અને મારા ચિત્રને મંગલમય અને વૈવિધ્યપૂર્ણ વાતાવરણમાં રમતું મૂકી દીધું. ઘેર ભક્તિપૂત જીવનની સાદગી અને અકિંચનતા અને બગીચામાં અને હવેલીમાં જીવનની સભરતા. વળી, તેમાં વ્રજભાષાનાં કાવ્યોની શબ્દચિત્રો ઉઠાવવાની અનુપમ શક્તિ ભળી. આ બધાંયે મારા ભારતીય વ્યક્તિત્વને પોષ્યું.

જે. જે. સ્કૂલ ઑફ આર્ટસ્‌ની પોરબંદરમાં રહીને બધી પરીક્ષા તો પસાર કરી; પરંતુ મુંબઈ જઈ ત્યાંની મારે કલાશાળામાં દાખલ થઈ કલાનો વિશેષ અભ્યાસ કેમ કરવો તે પ્રશ્ન ઉપસ્થિત થયો, અભ્યાસ કરવાના પૈસા ક્યાંથી કાઢવા? મુંબઈ જેવા અર્થપ્રધાન અને ઉદ્યોગલક્ષી શહેરમાં ભણવા જતાં, મારા જેવા સાધનહીન વિદ્યાર્થીને નવ નેજાં પાણી ઉતારવાં પડે. ત્યાં પેલા છાપરાનાં કાંણાંમાંથી રૂપિયા જેવાં પડતાં ચાંદરડાંઓ કામ ન આવે! પણ જેવો કલાની સન્નિષ્ઠ ભક્તિ કરવાનો સંકલ્પ કર્યો કે આપો આપ દ્વાર ઉઘડી જ ગયાં! અને એ પ્રથમ ખોલનાર અને પ્રોત્સાહન આપનાર પણ મારા આ પહેલા ચિત્રગુરુ જ. તેઓ પોતે મને મુંબઈ તેડી ગયા અને જાતે જ, બીજા અંગ્રેજ ચિત્રગુરુની સન્નિધિમાં મને મૂકી ગયા. એમનું નામ પ્રિન્સિપલ સોલોમન. પોતે અંગ્રેજ છતાં ભારતીયકલાના ભારે શોખિન. એમનું અંગ્રેજીમાં લખાયેલું 'Moghul Miniature' ઉપરનું પુસ્તક જોયું અને હું ફીદા થઈ ગયો. નાની નાની કાચની પાટીઓમાં મુગલ કલાકારોએ દોરેલાં આ ચિત્રો સૂક્ષ્મતા, રંગવૈવિધ્ય અને માનવછવિ-આલેખની નજાકતભરી કવિતા છે. શ્રી સોલોમનને મારા પ્રથમ ગુરુ સાથે જ્યારે મળવા ગયેલો ત્યારનો પ્રસંગ નોંધવા જેવો છે.

મારો અભ્યાસ ત્યારે કેવળ અંગ્રેજી ત્રણ ચોપડી સુધીનો હતો. મને અધકચરા અંગ્રેજી જ્ઞાનવાળાને, આખાયે પશ્ચિમ હિંદમાં મશહૂર ગણાતી આ કળાશાળામાં દાખલ કરશે કે નહીં તેનો મનમાં લોમવિલોમ થતો હતો. પ્રિન્સિપલ સૉલોમન અને એમનાં પત્નીએ, તેમને ઘેર મળ્યો ત્યારે, મારાં પ્રમાણપત્રો જોયાં—અભ્યાસનાં અને ચિત્રકલાની સિદ્ધિનાં. ઘડીભર એ બંને વિમાસણમાં પડી ગયાં. પ્રિન્સિપલ સૉલોમનને માટે તે વખતે પોરબંદરથી હું બે ચીજો લઈ ગયો હતો. એક હતો આભલાંભરેલો બટવો અને બીજી હતી નવવધૂઓ કપાળને શણગારવા તે જમાનામાં વાપરતી, બંને છેડે સુંદર મકરાકૃતિવાળી, તૈયાર પિયેળ. પ્રિન્સિપલ સૉલોમન અને તેમનાં પત્ની આ બંને ચીજો જોઈને છક્ક થઈ ગયાં અને મિસિસ સૉલોમન તો બટવો મારા હાથમાંથી લઈ નિહાળ્યા જ કરે. પરદેશી દંપતી! ભારત આવ્યાં હતાં, કલાશિક્ષણના કાર્ય અર્થે; છતાં લોકકલા માણવાની અને તેની કદર કરવાની ઉભયની સાહજિક શક્તિ જોઈને હું રાજી થયો. તેમણે મારાં પ્રમાણપત્રો બાજુએ મૂકી દીધાં અને મને દાખલ કરવાની રજા આપી; કારણ કે આ બે ચીજો પસંદ કરવા પાછળની મારી જે તળપદી કલાદૃષ્ટિ હતી, તે જ તેમને મન મોટું પ્રમાણપત્ર હતું. આ પ્રસંગની પાછળ પણ પોરબંદર પંથકના બોખીરા નામના એક નાનકડા ગામડામાંથી આવનારા અને લોકકળા જેમણે તે જમાનામાં ખૂબ ભરી ભરી પીધી હતી તે, મારા પોરબંદરના ચિત્રગુરુનો હાથ હતો! માત્ર હાથ નહીં, પણ આશીર્વાદ હતો. આમ મારા કલાશિક્ષણના બીજા શ્રીગણેશ મુંબઈમાં મંડાયા. આ પ્રસંગે મને સૌરાષ્ટ્ર-ગુજરાતની વિશિષ્ટ લોકકલાના અભ્યાસ પ્રત્યે પ્રેર્યો અને મોટપણે જ્યારે સ્વતંત્ર ચિત્રસર્જન કરતાં શીખ્યો, ત્યારે આ કલાના સંસ્કારો આપોઆપ મારા ચિત્રસર્જનમાં મૂર્ત થયા. સૌરાષ્ટ્ર-ગુજરાતની તળપદી લોકકલાઓની એક વિગત વાર યાદી મેં જુનાગઢ સાહિત્યપરિષદના કલાવિભાગના પ્રમુખ તરીકે તૈયાર કરી છપાવી જ છે. એ સમગ્ર રીતે વાંચી જતાં ભારતીય ચારૂકલા અને કારૂકલા—બંનેને તળપદી લોકકલાથી કેટલી ઉપકારક છે તેનો ખ્યાલ આવી શકશે.

જે. જે. સ્કૂલ ઑફ આર્ટસ્‌ના અભ્યાસ દરમિયાન વિદ્યાર્થી તરીકે તથા ત્યાંથી ઉત્તીર્ણ થયા પછી, કલાધ્યાપક તરીકે ભારતવર્ષનાં જુદાં જુદાં કલાધામો જોવાના મને અનેક પ્રસંગો સાંપડયા. તે દરમિયાન

હિંદનાં શિલ્પ, સ્થાપત્ય, ચિત્રકલા આદિનો પ્રત્યક્ષ અભ્યાસ કર્યો. તે દરમિયાન અંબરનાથ, ઇલોરા, અજન્તા, ઍલિફન્ટા, બાઘ, બિજાપુર, ઉદેપુર, આબુ, બેલૂર, હઠિસિંગનાં દેહરાં, નાશિક, અજમેર, નાલાસોપારા, હેલા-બીડ, રાજસ્થાન અને અન્ય કલાધામોમાં ભિન્ન ભિન્ન શૈલીનાં શિલ્પો તથા ચિત્રોનો પરિચય થયો. તેમાંથી કેટલીક કૃતિઓને રેખાંકિત કરીને મેં 'રેખાંજલિ' નામે પ્રસિદ્ધ કરી છે. અજન્તામાં બે વાર એકેક અઠવાડિયું રોકાઈને તેની કલાકૃતિઓનું આકંઠ પાન કર્યું છે અને કેટલાંક ચુનંદાં ચિત્રોની અનુકૃતિઓ પણ તૈયાર કરી છે. શ્રી ઈ. બી. હેવેલે લખેલાં ભારતીય ચિત્રકલા ઉપરનાં પુસ્તકો, આનંદકુમાર સ્વામી, ડૉ. જેમ્સ કઝિન્સ, જિનરાજદાસ, ઓ. સી. ગાંગુલી અને બીજાં કલાભ્યાસીઓનાં ભારતીય કલા ઉપરનાં લખાણોનો પણ પરિચય મેળવ્યો અને વિદ્યાર્થી અવસ્થા તથા કલાધ્યાપક તરીકે કેટલીક મૌલિક કલાકૃતિઓનું સર્જન કર્યું. બચપણની સ્મૃતિમાંથી અને વૈષ્ણવ મંદિરના વાતાવરણમાંથી કેટલીક સર્જનાત્મક કૃતિઓ જન્મી છે, તેમાં 'મારા પિતા' અને 'કૃષ્ણનામકરણ' નાં ચિત્રો ગણાવી શકાય. રાણા સુરતાનજીના ચોરાનો પેલો જયપુરી હોજ નવા જ રૂપે મારા 'વાસંતી' ચિત્રની પશ્ચાદ્-ભૂમિ બની ગયો છે અને રાજપૂત ચિત્રકલાના સંસ્કારોએ 'સંદેશ' અને 'મીરાંનો મેવાડત્યાગ'—બે ચિત્રો સરજાવ્યાં છે. તેમાંનું પહેલું ચિત્ર તો ખૂબ જ વિખ્યાત બની ગયું છે અને મુંબઈના પ્રિન્સ ઑફ વેઇલ્સ મ્યૂઝિયમમાં સચવાયેલું છે. 'મીરાંનો મેવાડ ત્યાગ' ભારત સરકાર તરફથી ચીનની રાષ્ટ્રીય સરકારને સાંસ્કૃતિક ભેટ રૂપે આપવામાં આવેલું. આ બધી સર્જનાત્મક પ્રવૃત્તિ વચ્ચે યે મારી ભારતીય કલાની ખોજ તો ચાલુ જ રહી છે. કાંગરા શૈલીનાં અને પહાડી રાજ્યોની અન્ય શૈલીઓના કૃષ્ણજીવન અને ગીત-ગોવિંદને લગતાં ચિત્રો, રાગમાલાઓ, ગુજરાતનાં પ્રાચીન શાસ્ત્રગ્રંથનાં અલંકાર-ચિત્રો, નાથદ્વારા શૈલીનાં ચિત્રો આદિ શિષ્ટ અને તળપદી ચિત્રશૈલીઓના અભ્યાસે પણ મનને સભર કરી દીધું છે અને આપણે ત્યાં જે કલાશૈલીઓ અને સંપ્રદાયો પાંગર્યાં હતાં તેનો સાદ્યન્ત અને પ્રત્યક્ષ અભ્યાસ કરવાની તક સાંપડી છે. પરિણામે વૉઇસરીગલ લૉજમાં—હાલના રાષ્ટ્રપતિભવનમાં નૃત્ય-નાટચ અને ચિત્રનાં દિવાલચિત્રો કર્યાં, અભ્યાસ દરમિયાન, તથા અધ્યાપનકાર્ય દરમિયાન હિંદભરના ભીત્તચિત્રોનો અભ્યાસ કરી ભારતીય ભીત્તિચિત્ર-નિર્માણની કલા હસ્તગત કરી. જે. જે. સ્કૂલ ઑફ આર્ટસ્‌માં પ્રિન્સિપલ સૉલોમને 'ઇન્ડિયન ડિઝાઇન'નો જે ખાસ વર્ગ ઊભો કર્યો, તેનું સંચાલન અધ્યાપક તરીકે તેમણે મને સોંપ્યું હતું. આ વર્ગમાં જ ભારતીય કલાના વર્ગોમાં સ્વતંત્ર અને મૌલિક આવિષ્કાર અર્થે અનેક યુવાન વિદ્યાર્થીઓને તાલીમ આપવાનો મોકો મળ્યો અને મુંબઈની કલાશાળાએ સારા એવા ભારતીય કલાકારોનું વૃન્દ ઉત્પન્ન થયું. તેમનાં ચિત્રો પણ મારાં ચિત્રોની સાથે ભારતમાં તેમ જ ભારત બહાર આંતરરાષ્ટ્રીય ચિત્રપ્રદર્શનોમાં પ્રશંસા પામ્યાં. વળી મારા અભ્યાસ કાળ તેમ જ અધ્યાપનકાળનો ગાળો બંગાળમાં ખાસ કરીને ભારતીય કલાના પુનરોત્થાનનો યુગ હતો. અને તેને પ્રતાપે અવનીન્દ્રનાથથી છેક નંદબાબુ સુધીની ભિન્ન ભિન્ન ભારતીય ચિત્રકારોની શૈલીઓનો જન્મ થયો હતો. કેટલાકે અજન્તાની શિષ્ટ ચિત્રશૈલીમાંથી પ્રેરણા લીધી હતી, તો બીજાઓએ બંગાળની પટચિત્ર-શૈલીમાંથી કે દેશની ગ્રામકલામાંથી પ્રેરણા લીધી હતી. આમ તળપદી અને શિષ્ટ શૈલીઓના અભ્યાસની કલાસામગ્રીનો એક નવો જ ફલકવિસ્તાર ઉપસ્થિત થયેલો હતો; અને 'રૂપમ' ઇત્યાદિ કલાવિવેચનનાં સામયિકોએ જેવો નવો પણ પ્રાચીન ભારતીય કલાભંડાર દૃષ્ટિ સમક્ષ ખુલ્લો મૂક્યો હતો, તેના પડઘા પણ દેશના કલામાનસમાં સંભળાતા હતા. વળી, આપણા સ્થાપત્યની ભિન્ન ભિન્ન શૈલીઓ અને નૃત્યકલાઓનો પણ ત્યારે અભ્યાસ શરૂ થઈ ચૂક્યો હતો. ભારતીય સંગીત એના મૌલિક સ્વરૂપે આદર પામતું જતું હતું. આ બધી પરિસ્થિતિએ ભારતીય કલા માટેની એક સર્વલક્ષી સભાનતા જાગ્રત કરી દીધી હતી અને વિષય, સામગ્રી, આયોજન અને ચિત્રશૈલી માટે પ્રેરણા લેવાની અનેક તકો ઉત્પન્ન થઈ હતી અને તેમાંથી મૌલિક કૃતિઓ ઉત્પન્ન કરવાનો પુષ્કળ અવકાશ અને તૈયારીઓ દેશમાં મોજૂદ હતાં. ઉપરાંત દેશમાં વિકસતી જતી રાષ્ટ્રીય ભાવનાએ પણ આપણી કલાનાં મુળિયાંને શોધવાની, તેના વૃક્ષવિસ્તારની કદર બૂઝવાની, અને તેની ઘટાના આશ્રયે બેસી નવનિર્માણ કરવાની ધગશ દેશના કલાકારોમાં ઉત્પન્ન કરેલી હતી. આ બધાંને પ્રતાપે કાશ્મીરથી કન્યાકુમારી સુધી અને દ્વારિકાથી છેક જગન્નાથપુરી સુધી ભિન્ન ભિન્ન મૌલિક શૈલીઓનું,

ભારતીય પરિપાટી પર, નિર્માણ થઈ ચૂક્યું હતું. તેમાં સ્વ. કનૈયાલાલ વકીલ, સ્વ. ધર્મસિંહ વ્યાસ, શ્રી રાયકૃષ્ણદાસ, રવિશંકર રાવલ અને અન્ય કલાવિવેચકો અને કલાવિદો અને કલામાસિકોના તંત્રીઓનો ફાળો અવિસ્મરણીય ગણાવો જોઈએ. સ્વ. શ્રી વકીલ તો તે સમયે 'દૃષ્ટિ' નામનું અંગ્રેજીમાં વિવેચન-સામયિક ચલાવતા અને તેઓ તથા શ્રી ધર્મસિંહ વ્યાસ 'બૉમ્બે ક્રૉનિકલ'ની કટારોમાં અંગ્રેજીમાં કલાવિવેચનો લખતા. રાયકૃષ્ણદાસજીએ બનારસમાં રહીને ખાસ્સો મજાનો 'કલાસાગર' નામનો હિંદીમાં સામયિક કલાસંગ્રહ બહાર પાડતા હતા અને તેના પ્રતાપે ભારતીય ચિત્રો અને મૂર્તિકલા ઉપર વિશિષ્ટ ગ્રંથો પણ હિંદીમાં તેમણે પ્રસિદ્ધ કરેલા. 'કુમાર' કાર્યાલય તરફથી પણ ગુજરાતી ચિત્રકલાના સંપુટો નવોદિત ગુજરાતી કલાકારોની કલાસામગ્રી સાથે બહાર પડેલા હતા. જેમાં કનુ દેસાઈ, સોમાલાલ શાહ, છગનલાલ જાદવ, રસિકલાલ પરીખ અને મારી કૃતિઓ રવિશંકર રાવલનાં ચિત્રો સાથે બહાર પડેલી અને ચિત્રકલાના થોડાક મૌલિક ગ્રંથો પણ બંગાળીમાંથી ગુજરાતીમાં અનુવાદ કરીને 'કુમાર' કાર્યાલયે બહાર પાડેલા.

આ બધા પ્રવાહો અને પ્રેરણામાંથી મેં થોડુંક આચમન જ લીધું છે અને ભારતીયકલાનો મહેલ ચણવા ધાર્યું હતું, છતાં કેવળ એક નાનકડી પણ પ્રસન્ન અને સાત્ત્વિક કુટિ જ રચી શકયો છું. એમ કરતાં કરતાં યે મારા મૌલિક ચિત્રોના પ્રદાન ઉપરાંત 'અજન્તા'માંથી લગભગ હસ્તમુદ્રાઓના અઢીસો પ્રકારોનો આલેખ-સમૂહ મુંબઈમાં રહીને તૈયાર કરેલો છે અને ત્યાંથી અધ્યાપક તરીકે નિવૃત્ત થયા પછી કાશી હિંદુ વિશ્વવિદ્યાલયમાં શ્રી રાયકૃષ્ણદાસ સાથે કાર્ય કરતાં કરતાં ભારતીય ચિત્રોની વિવેચનાના હિંદી પારિભાષિક શબ્દો શોધવાનું તેમ જ 'From Huts to Heaven' નામની દૃષ્ટિપૂર્ણ કલાકૃતિઓનો એક સમુચ્ચય સર્જન કરવામાં પણ ઉદ્યકત બનેલો છું. ભારતીય કલાની એક વિશિષ્ટતા એ છે કે ધરતી ઉપરથી એક સામાન્યમાં સામાન્ય પક્ષી, પ્રાણી કે પશુને ઉપાડી લે છે અને પછી તેને વિશિષ્ટ સ્વરૂપ અર્પી સ્વર્ગના દેવોનું વાહન બનાવી દે છે. ઝૂંપડીનો ઊંદર આમ સ્વર્ગના દેવતા ગણપતિનું વાહન બની જાય છે. ગગનવિહારી ગુરુરાજ ઉપર વિષ્ણુ સવારી કરે છે; ખેતરનો મયૂર ભગવાન કાર્તિકેયના પરિભ્રમણનું વાહન બની જાય છે અને ખેડૂતનો બળદ શિવનો નંદી થઈ જાય છે. આમ પશુ, પંખી અને પ્રાણીઓનું જે ઊર્ધ્વીકરણ આપણી કલામાં થાય છે, તે વિષયને ઉપાડીને 'કુટીમાંથી સ્વર્ગ સુધી'ના કલાસમુચ્ચયનું નિર્માણ કરેલું છે. આમ ભારતીય કલાના સતત અભ્યાસે ઈશ્વરકૃપાથી અને મારા પરમ ગુરુઓના આશીર્વાદથી મારાં ચિત્રો દ્વારા ભારતીય કલાનો પ્રત્યક્ષ સંદેશ ઇંગ્લેન્ડ, ફ્રાંસ, ચીન, થાઈલૅન્ડ આદિ દેશોમાં પહોંચાડી શક્યો છું; અને આ દેશની પણ ચિત્રવિધિઓમાં મારાં ચિત્રો આજ દિવસ સુધી સુરક્ષિત છે. આ બધીય સાધનાને સર્જન દ્વારા પશ્ચિમની કલાના જે સંસ્કારો અભ્યાસ દરમિયાન મારા પર પડયા તેનો સમન્વયાત્મક વિનિયોગ મેં કરેલો છે; છતાં ભારતીય કલાને મેં કયારેય ભ્રષ્ટ થવા દીધી નથી અને હું જે સમજયો છું તે સ્વરૂપે જાળવવા હમેશાં આગ્રહ રાખેલો છે.

છતાં આટલાં અભ્યાસ અને પ્રત્યક્ષ સર્જનથી મને સંતોષ ન હતો. તેથી મેં શ્રી નંદલાલ બોઝ પાસે જઈ ભારતીય કલા વિષે મારી ઉત્તરાવસ્થામાં જાણવાનો વિશેષ પ્રયત્ન કર્યો. છેક વિદ્યાર્થીકાળથી જ તેઓ મારી કૃતિઓ વિષે પ્રસન્નતા દર્શાવતા અને મારો રૂપાળો ચહેરો, પાતળી ડોક અને ભારતીય વેશભૂષાથી સંપન્ન મારી દેહયષ્ટિ તેમના સ્મરણમાં રહી ગયેલી તેથી તેઓ શ્રી સૉલોમન ઉપર જયારે જયારે પત્ર લખતા ત્યારે આ રીતે મારું સ્મરણ આપી વારંવાર મારી કલાપ્રવૃત્તિની પૃચ્છા કરતા. તેમને મેં લખ્યું અને ઈ.સ. ૧૯૪૨માં તેમની રજાથી હું શાંતિનિકેતન રહેવા ગયો. ડિસેમ્બર મહિનો હતો. નંદબાબુએ મને તેમની સમસ્ત ઉષ્માથી વધાવી હૂંફ આપી. એ અગાઉ તેઓ ગુરુદેવ સાથે મુંબઈ પધારેલા, ત્યારે મેં શાંતિનિકેતનમાં સાથે રહીને વિશેષ જાણવા માટે વિનતિ કરેલી; પરંતુ તેમણે મને કહ્યું "હવે તમારે વિશેષ શીખવાનું રહેતું નથી. સમય મળે તો જરૂર ત્યાં આવો. આપણે કલા અને કલાસર્જન વિષે થોડીક સાહજિક વાતો કરીશું." ત્યાં ગયા પછી રોજ અમારું મિલન અને રોજેરોજની કલાવાર્તા શરૂ થઈ ગઈ. તેઓ કેટલીક વાર તો ત્રણ ત્રણ કલાકો સુધી વાતો કરતા રહે અને એ વાતોમાંથી જ મારી ગૂંચો આપોઆપ ઉકલતી જાય! રોજના આ સાહજિક વાર્તાલાપ

દરમિયાન એક વખત તેમણે તેમના વિદ્યાર્થીઓનું ખાસ ધ્યાન દોર્યું હતું કે 'અહિવાસી કેવા સારા શ્રોતા છે!' એમનો આ સહજ ઉદ્‌ગાર એ મારે માટે પ્રમાણપત્ર જ હતું. અંતે એ શ્રાવણનો પણ એક દહાડો અંત આવ્યો અને પ્રશ્નોત્તર શરૂ થયા. તેમાં મારો એક પ્રશ્ન 'મૉડર્ન આર્ટ'—અર્વાચીન ચિત્રકલા—ઉપરનો હતો. આ પ્રશ્નથી એમના પેટનું પાણી પણ ફરક્યું નહીં. શરૂશરૂમાં તો તેમણે એ પ્રશ્નની ઉપેક્ષા કરી, પરંતુ વારંવાર જ્યારે મેં એ પ્રશ્ન પૂછ્યો ત્યારે તેમણે સૂચક ઉત્તર આપ્યો : "અહિવાસી! મને લાગે છે કે મૉડર્ન આર્ટના પ્રશ્ને તમે ગભરાઈ ગયા લાગો છો! અરે! ચોર તો ઘરમાં ઘૂસી આવ્યો છે; હવે બી'વાંથી શું થાય? તમે તમારી પિસ્તોલ તૈયાર કરો. એ પિસ્તોલ તે તમારું ભારતીય કલાચિત્ર. મૉડર્ન આર્ટના ચિત્ર પાસે તમારું આવું કે તે ચિત્ર ગયું સમજો. તમે તે લોકો સાથે નાહકના વિવાદમાં ન પડતા. એથી તેમને મહત્ત્વ મળે છે. પોતાની મૌલિકતા અને ભારતીય કલાશૈલીને વફાદાર રહેવું અને કલાસેવા અને કલાભક્તિ ચાલુ રાખવાં—અને મૉડર્ન આર્ટની ઉપેક્ષા કરવી. ભારતીય કલાસાધકો માટેનો એ જ વ્યવહારુ અને એકમાત્ર રાહ છે."

એમના પ્રશ્નથી સંતુષ્ટ થયો પણ બીજો એક પ્રશ્ન પણ પૂછવાનું મન થઈ આવ્યું. મેં કહ્યું : 'ભારતીય શૈલીનાં ચિત્રો તૈયાર કરીએ છીએ, ત્યારે પશ્ચિમની કલાશૈલીનું શરણું લેવું પડતું નથી; પરંતુ જ્યારે પૉર્ટ્રેઇટ (છવિચિત્રણકલા) ઉપર આવીએ છીએ ત્યારે પશ્ચિમની ચિત્રપદ્ધતિનો તો સહારો લેવો પડે છે, તેનું શું?" તેના ઉત્તરમાં તેમણે પહેલા કહ્યું : "હું પૉર્ટ્રેઇટ કરી જાણતો જ નથી." આથી વળી પાછી મારી મુંઝવણ વધી. પછી તેમણે ધીમેથી ડૉ. કુમારસ્વામીના એક છાપેલાં લેખની નકલ મારા હાથમાં મૂકીને મને કહે : "એ વિદ્વાનની ભાષામાં લખાયેલો છે, એટલે તમને એ નહીં સમજાય. કોઈ સારા અંગ્રેજી વિદ્વાન પાસે એને લઈ જાઓ અને તેમને હિંદીમાં તેનો તરજૂમો કરી આપવાનું કહો. હું તે વખતના શાંતિનિકેતનના હિંદી વિભાગના અધ્યક્ષ પાસે ગયો. તેમણે કહ્યું કે "મૂળમાં આ લેખ જટિલ છે અને તરત સમજાવી શકાય તેવો નથી, છતાં તેને મારી પાસે મૂકી જાઓ. હું તેનો હિંદીમાં અનુવાદ કરી તમને આપીશ."

આ લેખમાં ભારતીય કલાના હાર્દનું વિવરણ કરતાં ઉપનિષદ્‌માંથી એક દૃષ્ટાંત આપેલું હતું તે અનુસાર ઈંદ્ર અને અસુર બંને બ્રહ્મા પાસે ગયા અને 'બ્રહ્મ શું છે'—તે જાણવા બંનેએ પ્રશ્ન કર્યો. બ્રહ્માએ પાણી ભરેલી એક થાળી મંગાવી અને તેમાં બંનેને પોતપોતાના પ્રતિબિંબ જોવા કહ્યું. બ્રહ્માએ કહ્યું : "એમાં જે પ્રતિબિંબ દેખાય છે તે જ બ્રહ્મ છે." પરંતુ ઈંદ્રને તેથી સંતોષ ન થયો. પણ અસુર તો ચાલ્યો ગયો. ઈંદ્રે ફરી બ્રહ્માને પૂછ્યું : "બ્રહ્મ તો નિર્વિકાર, નિરંજન છે, ધારો કે હું મારી એક આંખ ફોડી નાખું અને તેની અંદર ફરીથી જોઉં તો મારા પ્રતિબિંબમાં ફેર પડે ને? ફેર તો વિકારશીલ વસ્તુએ બ્રહ્મ કેમ હોઈ શકે?"

આમ વારંવાર બંને વચ્ચે પ્રશ્ન અને પરિપ્રશ્ન ચાલ્યા, ત્યારે છેવટે બ્રહ્માએ કહ્યું : "પ્રતિબિંબમાં તું જે કંઈ વિકારશીલ મુખ જુએ છે તે બ્રહ્મ નથી. પરંતુ તેની પાછળ જે સ્થાયી, નિર્વિકાર, અને નિરંજન તત્ત્વ છે અને જે વડે તું તારું સ્થૂલ સ્વરૂપ અનુભવી શકે છે તે જ બ્રહ્મ છે." આ દૃષ્ટાંતને કેન્દ્રમાં રાખીને લેખમાં સમજાવ્યું હતું કે ભારતીય ચિત્રકળા વસ્તુ કે વ્યક્તિને સ્થૂલ સ્વરૂપે નથી જોતી પણ તેની પાછળ હોય છે તેને જ જુએ છે; અનુભવે છે અને પછી પોતાની સૂક્ષ્માનુભૂતિને આકાર આપવા મથે છે. બુદ્ધની સ્થૂળ મૂર્તિ તો એક જ હોઈ શકે, પરંતુ તેની ગુણમૂર્તિઓ કેટકેટલી છે? હિંદના બુદ્ધ જુદા; ચીનના જુદા; જાપાનના જુદા અને જાવાના જુદા. છતાં બુદ્ધની જે અનુકંપા, અહિંસા અને શાંતિના આત્મીય ગુણો છે, તે સર્વમાંથી સમાન રીતે વ્યક્ત થાય છે. એટલે ભારતીય પૉર્ટ્રેઇચરમાં માણસના શરીરની કેવળ સ્થૂળ મુદ્રા નહીં, પરંતુ તે શરીરની પાછળ તેનાં જે વિશિષ્ટ વ્યક્તિત્વ અને ગુણસમૃદ્ધિ રહેલાં છે તે, આકૃતિ ભલે વાસ્તવિક ન હોય તોયે, પ્રતીત થાય તો પર્યાપ્ત ગણાય. આ વાત સમજાવીને શ્રી નંદ-બાબુએ પોતાનાં ગાંધીજી ઉપરનાં ભિન્ન ભિન્ન ચિત્રો તથા રેખાંકનો બતાવ્યાં, તે બધામાં સ્થૂળ મુખ-મુદ્રાની દૃષ્ટિએ ક્યાંય સામ્ય ન હતું, છતાં તેમના વ્યક્તિત્વ અને અહિંસાભાવનાં તે ભિન્ન ભિન્ન પ્રતીક

બની ગયાં હતાં અને સહૃદયો એ કલાકૃતિ તરીકે તેમનો સ્વીકાર પણ કરેલો છે. ભગવાન બુદ્ધે પણ એક વાર તેમના મૂર્તિકારોને કહેલું : "હું જેવો દેખાઉં છું તેવો મને ન ઘડતા પરંતુ જેવો છું તેવો મને ઘડજો."

ભારતીય કલા અને છવિચિત્રનિર્માણની આવી અનેક ગૂંચોનું નિરાકરણ કરીને આપણા દેશના પ્રથમ શ્રેણીના આ કલાકાર પાસેથી परिप्रश्नेन सेवया ભારતીય કલા વિષે જાણવાનો આ રીતે અવસર મળ્યો અને વિનમ્રતા અને પ્રેમની મૂર્તિ સમા એ કલાસ્વામીએ જતાં જતાં સ્મૃતિભેટ રૂપે એક ચિત્ર કરી આપ્યું— જે આ લેખ સાથે છાપેલું છે. વળી ભારતીય કલાની શોધ કરતાં કરતાં કેટલાંક રેખાંકનો તૈયાર કરેલાં, તેમાંનાં કેટલાંકની નાની કૃતિઓ પણ અહીં પ્રત્યેક ખાસ વિભાગને મથાળે જોઈ શકાશે.

LUGAZI AND ITS SURROUDINGS

Between Kampala and Jinja stands a small village called Lugazi. It is the same attractive spot where I had once built a nice thatched cottage to pass our week-ends. It is a land full of undulating hills that fill the place with the music of the utter silence of Mother Nature. A ring of mountains can be seen all around as one stands on this beautiful hill; fertile fields of sugar-canes can now be seen tossing their sprightly heads with the cool breeze that blows in the evening and morning.

I bought plenty of land around this favourite hill of mine and thousands of acres of land which were once barren and unproductive were gradually turned into a fertile plantation of sugar-canes. Even to this day, as one stands upon this hill, now topped by two bungalows and a finely laid-out hill garden, one can see clouds gathering upon the surrounding hills during the monsoon in the evening, making the place still more enchanting as the lightning spreads its wings of fire all around and the stillness of the evening returns with the pattering rains. The scene is not only beautiful but sublime and the place wears for a while an unearthly appearance. The noise of the factory intensifies the stillness of the falling night and peace remains undisturbed even though the hurry and bustle of industrial life has overtaken it.

(From *Dream Half-Expressed*) **—N. K. Mehta**

શ્રી અહીવાસીભાઈને પ્રસાદીરૂપે નંદબાબુએ કરી આપેલું ચિત્ર



દાંડીઆરાસ :

નંદલાલ બોઝ

☆ ☆ ☆ પૂર્વની ચિત્રકલા : લક્ષ્ય અને ધ્યેય

લેખક : કલાકાર શ્રી યજ્ઞેશ્વર શુકલ, એમેરિટસ પ્રોફેસર, 'વનસ્થલી' વિદ્યાપીઠ

પૂર્વની ચિત્રકલા એટલે મુખ્યત્વે ભારત, ચીન અને જાપાનની કલા. દૂર-પૂર્વ અને મધ્ય-પૂર્વની કલા પણ વિશિષ્ટ સ્વરૂપની છે. છતાંય ભારત, ચીન અને જાપાનની કલામાં જે સ્વરૂપો પ્રત્યક્ષ થાય છે તે ચોક્કસ અને સચોટ છે.

પૂર્વની કલામાં જે એક પ્રકારની એકતા જણાય છે, તે એકતાનો મજબૂત તાંતણો ધર્મ છે. સાથોસાથ ત્રણ મહાન સભ્યતાઓનો પણ તેમાં હિસ્સો છે—ભારતીય, ગ્રીક અને ચીન. પૂર્વની કલાનો ઇતિહાસ બૌદ્ધધર્મના ઇતિહાસથી રંગાયેલો છે.

પૂર્વની કલા આદર્શમયી છે. જગતની ઉચ્ચ કલામાં આદર્શો તો હોય છે જ. છતાંય પૂર્વની કલામાં જે આદર્શો દેદીપ્યમાન છે, તેમાં એક પ્રકારની વિશિષ્ટતા છે; જેમ પશ્ચિમની કલા મોટે ભાગે વાસ્તવદર્શી છે, તેમ પૂર્વની કલા આધ્યાત્મિક છે. પશ્ચિમની કલા બાહ્ય પદાર્થોની આબેહૂબ રજૂઆત કરવામાં તેની સિદ્ધિ માને છે; જ્યારે પૂર્વની કલા પદાર્થની પાછળ રહેલા રહસ્યનું દર્શન કરાવવામાં પોતાની સાર્થકતા સમજે છે. એક મહાન કલાવિવેચકે કહ્યું છે તેમ પૂર્વની કલા આત્માનો આભાસ અને તેની અભિવ્યક્તિ છે, નહીં કે તેનું બાહ્ય સ્વરૂપ. પૂર્વના એશિયાના કલાકારોનું આ કલા ધ્યેય છે, અને એ ધ્યેય સાથે જ હંમેશાં કલાકારોનો આગ્રહ રહ્યો છે.

પશ્ચિમની કલામાં એક પ્રકારની વૈજ્ઞાનિક દૃષ્ટિ છે. વસ્તુનો આત્મા સમજવા માટે તેની પાસે પૃથ્ક્કરણની રીત છે. તેને પોતાના કાયદા અને સિદ્ધાંતો છે; પણ વિજ્ઞાનના કાયદાઓ એ કલાના કાયદાઓ નથી.

કલાકારનો પ્રકૃતિ સાથેનો સંબંધ બેવડો છે. કુદરતનો તે એકીસાથે સ્વામી છે અને ગુલામ પણ છે. ગુલામ એટલા માટે કે પ્રકૃતિને સમજવા માટે તેને ભૌતિકતાનો સહારો લેવો પડે છે; સ્વામી છે કારણ કે પ્રકૃતિનો ઉપયોગ પોતાનાં ઉચ્ચ ધ્યેયોને પ્રાપ્ત કરવા માટે તેનો સાધન તરીકે ઉપયોગ કરે છે.

ધ્યેયને પ્રાપ્ત કરવા માટે પશ્ચિમે અને પૂર્વે જુદાં જુદાં સાધનોનો ઉપયોગ કર્યો છે. પશ્ચિમે દૃષ્ટિગોચર દુનિયાને રજૂ કરવા માટે ઘણાં સાધનનો ઉપયોગ કર્યો છે. દાખલા તરીકે સઘનતાનો આભાસ કરાવવા માટે ચિત્રમાં શિલ્પજન્ય શક્યતાઓનો ઉપયોગ કર્યો છે; લયાત્મકતા માટે રેખા તથા રંગોનો; જ્યારે પૂર્વની કલામાં સાધનનો ઉપયોગ સીમિત છે. પૂર્વના કલાકારો માટે રેખા જ પૂરતી છે; જેના ઉપયોગથી જીવન-પ્રદાન કરતી સૌંદર્યની ભાવના કલાકૃતિમાં ઉત્પન્ન કરી શકે છે.

પશ્ચિમની કલામાં સાદૃશ્યતા બતાવવા માટે ધૂપછાયાનો (Chiaroscuro), 'પર્સપેક્ટિવ'- અને 'ફોરશોર્ટનિંગ'નો, સૂર્યપ્રકાશ અને રંગોની વિવિધતાનો ઉપયોગ થયો છે. દૃષ્ટાંત તરીકે રાફેલ અને મીકેલ આંજેલો, પાઓલો ઉચ્ચેલો અને રેમ્બ્રાંની કૃતિઓ. અનુક્રમે તેમની કૃતિઓ—સિસ્ટાઈન ચેપલના ફ્રેસ્કોઝ, ઉચ્ચેલોનું 'લડાઈનાં દૃશ્યો' અને રેમ્બ્રાંના 'સેલ્ફ પોર્ટ્રેઈટસ', વિન્સેંટ વાન ગોકનો 'આરલેનો પુલ'. કલાકારોની આ ખોજમાં કદાચ મૂળભૂત સંયોજનની ખૂબીઓનો ત્યાગ થયો છે. પૂર્વનો કલાકાર પથ્થરના ટુકડાની કે ધૂળના ઢેફાની ઓથે ઊભા રહેલ 'ચશ્મે નરગીસ'નો માત્ર છોડ ચીતરીને, પાર્શ્વભૂમિકાનો અને અન્ય ઉપકરણોનો ત્યાગ કરીને, ભવ્યતાનો અને જીવનની અનંતતાનો ભાસ કરાવી શકે છે. પૂર્વની કલાનો આત્મા રેખા છે. જેના ઉપયોગથી કલાકાર નાદબ્રહ્મમાં તથા ગતિમાં રહેલ વિશ્વના શાશ્વત લયનો સાક્ષાત્કાર કરાવે છે. પૂર્વની ચિત્ર-કલામાં સફેદ ભૂમિકા પર રેખાનો અને સપાટ રંગોનો પ્રયોગ થયો છે. વિષય-વસ્તુ માટે

ભાગે બૌદ્ધ, હિન્દુ, ઈરાની, ચીની તથા જાપાની છે. શૈલીમાં અજંટા, ગાંધાર, ચીની અને ઈરાની પદ્ધતિઓની અસર છે.

આ દૃષ્ટિએ ભારતીય, ચીની અને જાપાની ચિત્રકલા અભ્યાસનીય છે.

અજંટાની ચિત્રકલા ભારતીય ચિત્રકલાની વારસાગત કલાનો ઉચ્ચત્તમ નમૂનો છે. ત્યાર પછીની ચિત્રકલા ઊતરતી કક્ષાની કલા છે; આ વાત ચોક્કસ છે. એનો અર્થ એવો નથી થતો કે ભવિષ્યની ચિત્રકલા એનાથી પણ ઉચ્ચશૃંગે નહીં પહોંચે. પ્રયોગાત્મક કલા પૂર્ણતાયે કયારે પહોંચશે એ કહેવું તો અત્યારે મુશ્કેલ છે.

અજંટાની ચિત્રકલામાં રેખાનું જોમ છે. એમાં એશિયાની આદિ શૈલી દેખાય છે. તેનું ચિત્ર-સંયોજન જોરદાર છે. તેમાં લાલ, લીલા, પીળા અને સફેદ રંગોનો ઉપયોગ થયો છે. આકૃતિઓ અને ચહેરાઓમાં જીવંતપણું છે, વ્યક્તિત્વ છે. પશુપક્ષીઓનું, ખાસ કરીને, હાથીનું ચિત્રણ ઘણું જ કુશળતાવાળું અને પ્રાણવાન છે. જણાય છે કે ચિત્રકારો ચિત્રના વિષયમાં ઓતપ્રોત થઈ ગયા છે. જોશ અને લાગણીની અભિ-વ્યક્તિ તેમણે દોરેલાં ચિત્રોમાં દેખાય છે. ભીંત-ચિત્રોનું કદ, શક્તિશાળી રેખાંકન તથા ઘણાએક પાત્રોનું વ્યક્તિગત લાલિત્ય ઘણું જ અસરકારક છે. જો કે ઘણી વાર ચિત્ર-સંયોજન ગુંચવણભરેલું જણાય છે. મોટે ભાગે ચિત્ર સંયોજનમાં કાબેલિયત કરતાં સંઘર્ષનો પરિચય થાય છે. ચિત્રોનો વિષય બુદ્ધના જીવન તથા પૂર્વ-જન્મની કથાઓનો છે. આથી તે સમયના ભારતીય જીવનનું દર્શન પણ મળી રહે છે. મૃદુતા અને ધ્યાનના ભાવોનું નિરૂપણ આ ચિત્રોમાં દેખાય છે.

અજંટામાં નારી—દેહનું જે દર્શન થાય છે, તે દુનિયાના અન્ય દેશોના નારીચિત્રણમાં અજોડ છે, અદ્વિતીય છે, અનુપમ છે, શાશ્વત છે. લાવણ્યનું અહીં સંપૂર્ણ દર્શન થાય છે.

ચીની ચિત્રકલામાં ભારતીય 'ધ્યાન-દર્શનશાસ્ત્ર'ની ખૂબ જ છાપ છે. ચિત્રકલાનું માધ્યમ ઘણું જ સાદું—માત્ર કાગળ અથવા રેશમનું ફલક, કાળી શાહી અને તુલિકાઓ, ઘણા જ થોડા રંગો, રેખા કે જેમાં સ્પર્શજન્ય માધુર્ય છે, વિશ્વસનીય શક્તિ છે. રેખામાં કોમળતા છે પણ નબળાઈ નથી. લહીયાપણું તેમાં જરૂર છે, પણ સાથે સજીવતા અને હાસ્યરસ પણ છે. કુખાઈ-છીના "એડમોનીસન્સ ઑફ ધ ઇન્સ્ટ્રક્ટ્રેસ ઇન ધ પેલેસ" નામના મશહૂર ચિત્રના એક ભાગ "શ્રૃંગાર"નું સુંદર આલેખન જોઈને, કોઈ પણ રાજસ્થાની લઘુ-ચિત્રની સુંદરતાની ખ્યાલ આવે (આ કલાકાર ચોથા સૈકામાં થઈ ગયો.) આ ચિત્રકાર જેટલો મહાન હતો તેટલો જ અદ્‌ભૂત હતો. કાવ્ય, ચિત્ર અને મૂર્ખતામાં શિરોમણિ હતો. તેની પીંછીમાં નજાકત છે, લય છે. પીંછી પર કાબૂ છે, જે અજંટાના ચિત્રકારોમાં પણ જોવામાં આવતો નથી. તેની કલા પર ગ્રેકો-ઇન્ડિયન અસર જરાયે દેખાતી નથી.

પૂર્વની કલાનું પૂર્ણપણે ખીલેલું પુષ્પ તો ચીનમાં જ મળે છે, ભારતમાં નહીં. ચીનમાં જ કલાકારોનો સળંગ ઇતિહાસ પ્રાપ્ત છે, સાથે કલા-વિવેચનનો પણ. ભારતીય ચિત્રકલા મોટે ભાગે, અને ખાસ કરીને તો અજંટાની, કોઈ કલાકારની હસ્તીની સાબિતી નથી કરાવતી. એમાં આપણી વિશિષ્ટતા છે કે નહીં તે અલગ વસ્તુ છે, પણ આ હકીકત છે. જોકે મુગલ તથા રજપૂત કલાકારોનાં થોડાંએક નામ જાણવા મળે છે. મોટે ભાગે આપણી કલા anonymous છે.

યુરોપની કલા-પરંપરાનું મૂળ જેમ ગ્રીસ છે, તેમ પૂર્વની કલા-પરંપરાનું મૂળ ચીન છે.

ચીની ચિત્રકલાનો પ્રાતઃકાળ ઈ. સ. ૨૭૦૦નો છે. લેખનકલા અને ચિત્રકલાનો ઉગમ સાથે જ થયો છે. સુંદર લખાણનું (કેલિગ્રાફી) તથા ચિત્રનું મૂલ્યાંકન એકસરખું જ અંકાય છે. છતાંય બન્ને કલાને પોતાનું વ્યક્તિત્વ છે.

ચીની તથા જાપાની ચિત્ર મોટે ભાગે યુરોપના મોટા ચિત્રકારોનાં 'ડ્રોઇંગ્સ' જેવાં લાગે છે. આમાં ચીની કે જાપાનીઝ 'લૅન્ડસ્કેપ કલા'નો સમાવેશ થતો નથી. પૂર્વની ચિત્રકલામાં યુરોપીય પદ્ધતિથી થયેલાં પૂર્ણ-તૈલ ચિત્ર જેવું ક્યાંય દેખાતું નથી.

ચીની ચિત્રકલામાં છબી-ચિત્રણ (પોર્ટ્રેઇટ-પેઇન્ટિંગ) ખૂબ જ વિકસ્યું હતું. તેની શરૂઆત ઈ. સ. ૧૨૩૬માં થયેલી હોવાનું જણાય છે. કૉન્ફ્યૂશિયસના કહેવા પ્રમાણે પૂર્વજોની પૂજા ચીની સમાજનું એક મહત્ત્વનું અંગ હતું. તેથી કરીને પૂર્વજોની છબીઓનું પૂજન અને ચિત્રનો આ પ્રકારનો પ્રચાર ખૂબ જ થયો હતો. કૉન્ફ્યૂશિયસે દેશાભિમાનની ભાવનાને ખૂબ જ મહત્ત્વ આપ્યું હતું. આથી રાજા મહારાજાઓનાં ચિત્રો પણ ખૂબ જ થતાં.

ચીનમાં બૌદ્ધ ધર્મના આગમન પછી ચીની ચિત્રકલામાં ઘણા નવા પ્રવાહો આવ્યા છે. ખાસ કરીને લાઓત્ઝએ ચિત્રકલાને સ્વતંત્રતા, રોમૅન્ટિઝિમ અને દાર્શનિકતાથી રંગી છે. આ ત્રણ તત્ત્વો, ખાસ કરીને, ચીની લૅન્ડસ્કેપ કલામાં જોવામાં આવે છે.

ચીન અને જાપાનની ચિત્રકલાનાં સ્વરૂપોમાં બહુ ફેરફારો નથી. જાપાની સંસ્કૃતિનો મૂળ સ્રોત ચીન છે – કલામાં, સાહિત્યમાં, ભાષામાં તથા લિપિમાં. એટલું જ નહીં, કદાચ જાપાની પ્રજા પણ ચીની છે! એમ કહેવાય છે કે ચીનમાંથી વસ્તીનો એક જથ્થો "ગોલ્ડન-ફ્લીસ"ની શોધમાં નીકળી પડયો. અને જાપાનના ટાપુ પર આવી ચડયો! એ જે હોય તે, પણ જાપાની ચિત્રકલા પૂરેપૂરી ચીની શૈલીથી રંગાયેલી છે. સિદ્ધાંતો અને ધ્યેય પણ એક જ છે.

જાપાને મહાન ચિત્રકારો દુનિયાને આપ્યા છે – જેવા કે કાનાઓકા, કોરીન, સૈશ્યુ, સો-આમી, એઇતોકુ, સૈસો, સાનસૈત્સુ, તાન્યુ, માતાબેઈ, કોયેત્સુ, સોતાત્સુ, કાન્ઝેન, ઓકિયો, ગાન્કુ, મોરીસૈન, બુંચો, હોઈત્સુ, યોસાઈ, મોરોનોબુ, કિયોનોબુ, હારોનોબુ, કોર્યુસાઈ, શુન્સો, કિયોનાગા, ટોયોકુની, યેઈશી, ઉટામારો, હોકુસાઈ, હીરોશીગે.

આ બધા કાલાકારોની કૃતિઓને ૧૨ કાલ (પીરિયડ્સ) તથા શૈલીઓમાં વહેંચવામાં આવી છે:

૧. આરંભિક કાલ, ૨. કામાકુરા કાલ, ૩. આશીકાગા કાલ, ૪. કાનો શૈલી, ૫. ટોસા શૈલી, ૬. લોકકલા (Genere), ૭. અલંકાર શૈલી, ૮. નૂતન કલાપ્રવાહો, ૯. સાગા શૈલી, ૧૦. કોરીન શૈલી, ૧૧. ગાંકુ શૈલી, ૧૨. યુકીયોયે – રંગીન છાપ કલાશૈલી.

આ શૈલીઓમાંથી જે શૈલીઓ મહત્ત્વની છે તેનો અને તેના કલાકારોનો જ અહીં ઉલ્લેખ થઈ શકે તેમ છે.

સૈશ્યુની કલામાં (૧૪૨૦–૧૫૦૬) 'બ્રશ-સ્ટ્રોક્સ'ની ખૂબી છે; જેની કલાને ડચ કલાકાર રેમ્બ્રાંની સાથે સરખાવી શકાય. આ કલાકારે પોતાની આગવી શૈલી વહેતી કરી હતી.

સો-આમી (૧૫મો સૈકો, આશીકા કાલ) અવકાશ અને નીરવતાનો અને ધુમ્મસથી આચ્છાદિત ટેકરા-ઓનો ચિત્રકાર હતો. સૈસો પણ આ શૈલીમાં આવી જાય છે.

માસોનોબુ (કાનો શૈલી ૧૪૫૩–૧૪૯૦)ના 'બ્રશ – વર્ક'માં એક પ્રકારની ઘેરી આછી શાહીનો સુંદર ઉપયોગ થયો છે. ઉપરાંત આ ચિત્રકાર તળાવોમાં કલાકો સુધી હોડીમાં બેસીને ખીલેલાં કમળોનું ચિંતન કરતો.

યેઇતોકુ (કાનો શૈલી ૧૫૪૩–૧૫૯૦) અલંકૃત ચિત્રોનો મહાન કલાકાર હતો. તેની સરખામણી રૂબેન્સ સાથે કરી શકાય. તેણે અશ્વો, વ્યાઘ્રો, સિંહ, સર્પ તથા પ્રકૃતિચિત્રો ઘણાં દોર્યાં છે.

સાનસૈત્સુ (કાનો શૈલી ૧૫૮૯–૧૬૫૧) વર્ષાઋતુનાં ચિત્રો કરવામાં કુશળ હતો.

કોરીન (૧૬૬૧–૧૭૧૬) અલંકૃત શૈલીનો મહાન કલાકાર હતો. તેની ચિત્ર-શૈલી શુદ્ધ જાપાનીઝ લેખાય છે.

કેનઝાને (૧૬૬૩–૧૭૪૩) 'હોલીહોક્સ'નાં સુંદર ચિત્રો દોર્યાં છે.

ગાન્કુ (૧૭૪૫–૧૮૩૪) વ્યાઘ્ર, હરણ અને મયુરનાં ચિત્રો દોરવામાં હોંશિયાર હતો. તેણે પોતાની 'ગાન્કુ' શૈલી પ્રચલિત કરી હતી.

મોરીસો સેન (૧૭૪૭–૧૮૨૧) પ્રાણીઓનો ચિત્રકાર હતો. ખાસ કરીને વાનરોનો. વાનરોની પ્રત્યેક હિલચાલનો અભ્યાસ કરવા માટે આ ચિત્રકારે મહિનાઓ ઓસાકાનાં જંગલોમાં ફળ-ફૂલ પર રહીને ગાળ્યા હતા. વાનરોના ચિત્રકાર તરીકે એ અજોડ ગણાય છે.

મોરોનોબુ (૧૬૨૪–૧૬૯૫)એ પુસ્તકોમાં 'વુડ-કટ' ચિત્રો દોરવાની પ્રથા શરૂ કરી, જેમાં લખાણ કરતાં ચિત્રોને ખૂબ મહત્ત્વ આપવામાં આવ્યું. તેણે મશહૂર અભિનેતાઓનાં અને યોશીવારા શહેરની રૂપ-સુંદરીઓનાં ખૂબ ચિત્રો દોર્યા છે.

હોરોનોબુ (૧૭૧૮–૧૭૭૦)એ 'વુડ-કટ' ચિત્ર શૈલીને પૂર્ણતાએ પહોંચાડી તેનાં 'વુડ-કટ' ચિત્રો, રંગ—આયોજન માટે અભ્યાસનીય છે.

કિયોનાગા (૧૭૪૨–૧૮૯૫) રાત્રીનાં ચિત્રો દોરવામાં મશહૂર હતો. તેનાં ચિત્રોએ અમેરિકન કલાકાર વ્હીસલર પર ખૂબ જ પ્રભાવ પાડયો છે.

ઉટામારો (૧૭૫૪–૧૮૦૬) નારીસૌંદર્યનો અનુપમ ચિત્રકાર હતો. અને સ્રીપાત્રોનું સંયોજનાત્મક ચિત્ર કરવામાં જાપાનીઝ કળામાં તેના જેવી કોઈ ચિત્રકારે સફળતા પ્રાપ્ત કરી નથી.

હોકુસાઈ (૧૭૬૦–૧૮૪૯) અને હીરોશીગે (૧૭૭૯–૧૮૫૮): આ બંને કલાકારોએ 'યુકિયોયે' શૈલીને પ્રકૃતિ-ચિત્રોમાં (લૅન્ડસ્કેપમાં) ટોચે પહોંચાડી. બન્ને મહાન પ્રકૃતિ-ચિત્રકારો (લૅન્ડસ્કેપ પેઈન્ટર્સ) થઈ ગયા.

જાપાનીઝ કલાનું ધ્યેય આત્માની મુક્તિ, જ્ઞાનનો પ્રકાશ, આત્મવિજય છે. 'ઝૅન' આદર્શ, 'ટી—સેરીમની' અને ધ્યાન—આંદર્શના સિદ્ધાંતોએ પણ જાપાનીઝ કળા-ધ્યેયને સિદ્ધ કરવામાં અગત્યનો ભાગ ભજવ્યો છે.

માત્ર કલા જ અંતિમ લક્ષ્ય નથી; પરંતુ સૌંદર્યપ્રાપ્તિનું તે સાધન છે. કલામાં આત્માની અનંતતાનો જ વિજય છે.

પૂર્વની કલા સમુચિત સંયોગ, સુસંગતિ, વ્યવસ્થા તથા સમૈકયની પ્રતીક છે. પૂર્વની કલા સમજવા માટે નિર્મલ ચિંતન, ગંભીર ભાવાત્મકતા તથા કલા અને જીવનની એકતા સમજાવવાની આવશ્યકતા છે.

OUR TEMPLES

It is a sad reminder to me when I write these few lines that almost all the sacred temples I visited were physically very unclean and dirty. Their floors were covered with water and dirt and many pilgrims often slipped and fell down. Their proper control and administration are very necessary. The main streets as well as the bye-lanes were covered with heaps of filth and the great Banaras which produced the finest and most beautiful of clothes and domestic utensils almost wore a dirty appearance in her streets and temples. I wish that some of the aesthetic taste which the weavers of Banarasi *sari* show in producing those nice artistic pieces be reflected at the temples and streets and Banaras might become once more beautiful in all her spheres and walks of life.

—**N. K. Mehta**



'ફ્લાઈંગ ગાંધર્વ' : અજંતા : ૧૭ નં. ની ગુફા, વરંડાની ડાબી બાજુની ભીંત ઉપરનું ચિત્ર ૦ સમય : પાંચમો સૈકો : અનુકૃતિ : ચન્દ્રેશ્વર શુકલ ૦ સચિવાલય, મુંબઈ–મહારાષ્ટ્ર રાજ્ય.

રેખા–લાલિત્ય, ભાવાભિવ્યક્તિ અને ગતિસૂચનનું આ અણમોલ ભિત્તિચિત્ર મનાય છે. ચિત્રનાં પાત્રોને કેટલાક વિવેચકોએ ઈન્દ્ર અને અપ્સરાગણનું એક દલ આકાશમાં સંગીતના સૂરોને વહેતા મૂકતું વિચરતું, ગણાવ્યું છે. અજંતાનાં ઘણાંએક ચિત્રોનાં ફરીથી અવલોકન, મૂલ્યાંકન અને નામકરણ કરવાની ઘણી જરૂર છે. ચિત્રસંયોજનની દૃષ્ટિએ આકાશમાં ગતિનું દર્શન કરવા માટે, ચિત્રનાં બધાંય અંગોને કર્ણ–રેખાવત ગોઠવ્યાં છે. વાદળોની રચના અને આભૂષણોનું ચિત્રણ મુખ્ય પાત્રોની ગતિમાં વૃદ્ધિ કરે છે. નજદિકના પાત્રનું ત્રાંસી આંખે, પ્રેક્ષક તરફ જોવું અર્થસૂચક છે. રંગોની તાઝગી અને અજંતા ભિત્તિચિત્રની શૈલીના અભ્યાસ માટે આ ચિત્ર બહુજ મહત્ત્વનું છે. . . . .



ચિત્રપરિચય : વાંગખાઈ : ‘ધ્યાન’ : સમય ૧૬૭૯ : છીંગવંશ : આ ચીની લેન્ડસ્કેઇપ–પ્રાકૃતિક દૃશ્ય કલાનું લાક્ષણિક ચિત્ર છે. ચિત્રરચના કર્ણ રેખાવત છે. ચિત્રમાં ત્રણ દૃષ્ટિકોણ છે. નીચે વહેતા ઝરણાથી માંડીને છેક પર્વતની ટોચ સુધી જોનારની દૃષ્ટિ ફરી વળે છે. ચિત્રનું વસ્તુ ‘ધ્યાન’ છે. ચિત્રમાં ઘણી ઝીણવટવાળી વિગતો હોવા છતાં નદીના કિનારેથી ચાલી જતી કેડી, વૃક્ષોની ઘટામાંથી વળાંક લેતો રસ્તો, આગળ જતાં નાનકડો પાણીનો ધોધ, અને ગિરિટોચ–આંખ બધે ફરી ફરીને નીચે નદીના કિનારે એક ઝૂંપડીમાં ચિંતનમગ્ન બેઠેલ સાધુ તરફ આવીને વિરમી જાય છે. તેમાં જ ચિત્ર સંયોજનની ખૂબી છે. ચીની લૅન્ડસ્કેઇપ–કલામાં અને ફિલસુફીમાં મનુષ્યને પ્રકૃતિનું એક નાનુ નગણ્ય અંગ માનેલું છે. એ રીતે મનુષ્યાકૃતિ ખૂબ જ નાના પ્રમાણમાં દોરાએલી છે. ચિત્રમાં આકાશમાં કોઇપણ જાતનો રંગ હોતો નથી; કારણ કે અવકાશને રંગ છે જ નહીં. પાણીને પણ રંગ હોતો નથી, માત્ર થોડીક રેખાથી તેનો પ્રવાહ બતાવાયો છે.

ચાહનો કપ લઇ જતી ઓકીટા : ચિત્રકાર : ઉટામારો : સમય : ૧૭૯૦ નો આરંભ



ઓકીટા આસાકુસા નગરની નાનીવાયા ચાહઘરની દાસી હતી. ખૂબસુરતી માટે તે મશહૂર હતી. ચિત્રમાં તેને ચાહનો કપ લઇ જતી બતાવી છે. શાંતિ અને પ્રસન્નતાની એ સાક્ષાત મૂર્તિ જેવી લાગે છે. આ ચિત્રકારે યોશીવારા શહેરની રૂપસુંદરીઓ અને ચાહઘરની લાવણ્યમયી પરિચારિકાઓમાં સુંદર લુડકટ ચત્રો કર્યાં છે. ચિત્રની ડાબી બાજુ ઉપર એક પટ્ટીમાં કવિતા લખેલી છે; તેમાં 'કાત્સુરા માયા ઝુમી' એવું ઉપનામ છે. એ કવિતાનો ભાવાર્થ એ છે કે નાનીવાયા ચાહઘરમાં વિશ્રામ લેતા યાત્રીઓ નાનીવા બંદરનાં મુસાફરોની જેમ અહીં રોકાતાં નથી. જાપાનીસ અને ચીની ચિત્રોમાં આ રીતે કેટલીકવાર કાવ્ય અને ચિત્રનો સંયોગ કરાય છે અથવા ટૂંકું સારગર્ભ લખાણ અપાય છે. ચિત્રની જમણી બાજુ કલાકારની મહોર-સીલ-છે અને સાથે તેના નામની સહી પણ છે.-ઉટામારો હિત્સુ. મૂળ ચિત્ર અબરખની ભૂમિકા ઉપર ચાર રંગોમાં છપાએલું છે.............................

☆ ☆ ☆ ગુજરાતના થોડાક તસ્વીરકારો (ફોટોઆર્ટિસ્ટ)

લેખક : **લેફ. કર્નલ. બલવન્ત ભટ્ટ,** બી. એસસી; એલ.એલ બી. એડવોકેટ, નિવૃત્ત સિવિલજજ, મુંબઈ

અવકાશમાં ફોટોગ્રાફી :

૨૦મી જુલાઈ ૧૯૬૯ના રોજ અવકાશયાન એપૉલો–૧૧ના અવકાશયાત્રીઓ પૈકી બે માનવીઓએ ચન્દ્રની ધરતી પર સૌ પ્રથમ પગ મૂકયા. ચાર માસ બાદ ૧૯મી નવેમ્બર ૧૯૬૯ના દિવસે એપૉલો–૧૨, ચન્દ્ર ઉપર ઉતર્યું. એ સિદ્ધિઓ પર મદાર બાંધી જેમ્સ લૉવેલ, ફ્રેડ હેસ અને જોન સ્વિગર્ટે ૧૨મી એપ્રિલ ૧૯૭૦ના દિને એપૉલો–૧૩માં ચન્દ્ર તરફ પ્રયાણ કર્યું. સફરના ત્રીજા દિવસે ૧૪મી એપ્રિલના સવારના ૮ કલાક ને ૩૮ મિનિટે પૃથ્વીથી ૨,૦૬,૦૦૦ માઈલના અંતરે ઊડતા ઊડતા અવકાશયાત્રીઓ લૉવેલ અને હેસ યાનની અંદરથી રંગીન દૃશ્યો પૃથ્વી પર ટેલિવિઝન માટે મોકલી રહ્યા હતા. તેવામાં સ્વિગર્ટે કાંઈક ધડાકો સાંભળ્યો. તપાસ કરતાં જણાયું કે કમાંડ મોડયુલનું એક આખું પડખું તૂટીને છૂટું પડી ગયેલું. તરત જ અવકાશયાત્રીઓએ પૃથ્વી પરના હાઉસ્ટન, ટેકસાસ, ખાતેના સફરના સંચાલકો સાથે રેડિયો દ્વારા સંપર્ક સાધ્યો. તમામ બીના જણાવી. સતત બે કલાક સુધી રેડિયો–સંદેશાની આપલે થઈ. ૧૦ કલાક ને ૩૦ મિનિટે અવકાશયાત્રીઓને પૃથ્વી પર પાછા કરવાનું ફરમાન મળ્યું.

૧૭મી એપ્રિલ ૧૯૭૦ના દિવસે (૧૧ કલાક, ૩૩ મિનિટ ને ૩૮ સેકન્ડે) અવકાશયાત્રીઓ પૃથ્વી પર પાછા ફર્યા! આ ત્રણ દિવસ તેમણે અનુપમ નીડરતા, અગાધ જ્ઞાન, અડગ ધીરજ, અને અલૌકિક બહાદુરી બતાવ્યાં.

એપૉલો ૧૧, ૧૨ અને ૧૩ના અવકાશયાત્રીઓએ કેટકેટલીયે જાતના કેમેરા વડે એકરંગી તેમ જ અનેકરંગી ફોટો-ચિત્રો અને ફિલ્મો ઉતાર્યાં છે. ચન્દ્રગ્રહના વાતાવરણ જેવા કે અતિશય ગરમી-ઠંડી ને છાયા પ્રકાશ–આંખો બાળે તેવા સૂર્ય પ્રકાશ અને અંધકારમાં ફોટોચિત્રો લીધાં છે. તેમાનાં કેટલાંક હિંદના સામયિકોમાં પ્રસિદ્ધ થયાં છે. અવકાશયાત્રીઓ અવલ દરજ્જાના તસ્વીરકારો હોય છે.

બળદગાડાની અને અવકાશયાનની મુસાફરી વચ્ચેનો ભેદ સહેજે કલ્પી શકાય છે. ચંદ્ર પર લઈ જનાર અવકાશયાન અનેક વૈજ્ઞાનિક શોધખોળો પર નિર્ભર છે. અવકાશયાનમાંથી લેવાતી તસ્વીરો અને સીનેફિલ્મોની સફળતા પાછળ પણ ઘણી વૈજ્ઞાનિક શોધખોળોનું પીઠબળ છે.

ઈલેકટ્રૉનિક કેમેરા :

આજના ચંદ્રયુગમાં વર્ષો વર્ષ, અરે, મહિને અને મહિને, ફોટોગ્રાફીના વિજ્ઞાનમાં અકલ્પ્ય વિકાસ થયો છે, થતો રહ્યો છે. ઈલેકટ્રૉનિક વિજ્ઞાન-શાખાની ઘણી શોધોને ફોટોગ્રાફીના સાધનોમાં અપનાવી લેવાઈ છે. દિવસે દિવસે નવીન તરેહના ઈલેકટ્રૉનિક કેમેરા યુરોપ, અમેરિકા, જાપાન અને જર્મનીમાં વેચાય છે.

હજુ ગઈ કાલ સુધી, ચિત્ર વિષય પરના છાયા-પ્રકાશ નરી આંખે જોઈ, તોળી, તસ્વીરકાર પોતાનાં જ્ઞાન અને અનુભવના આધારે, એક્સપોઝરની ગણતરી કરતો. છતાંય તે ગણતરી અંદાજે જ થતી. ધીરે ધીરે એક્સપોઝર નક્કી કરવા વિજળીના એકસપોઝર-મીટર શોધાયા. ત્યાર બાદ ફોટો-સેલવાળા મીટરો રચાયા. પણ વિજ્ઞાન એટલેથી અટકે ખરું? આજે કેમેરામાં જ ઈલેકટ્રૉનિક આંખ રૂપી યોજના મુકાઈ છે. ચિત્ર વિષય તરફ કેમેરાનો લેન્સ ધરતાંની સાથે જ છાયા પ્રકાશને અનુરૂપ એક્સપોઝરની ગણતરી આપોઆપ થાય છે, એટલું જ નહીં પરંતુ વિષય અને કેમેરા વચ્ચેનું અંતર માપી યોગ્ય ફોકસિંગ તથા ડાયાગ્રામ અને

એક્સપોઝર માટેની જરૂરી સ્પીડ–બધું જ કૅમેરાનું પેલું ઈલેક્ટ્રોનિક મગજ, ગણતરી કરી, કૅમેરાની તમામ કળો ગોઠવી આપે છે. તસ્વીરકારે તો ફક્ત, એક જ ચાંપ દબાવવાની હોય છે. સવારે કે સાંજે, તડકામાં કે છાયામાં, ઘર બહાર કે ઘરની અંદર, પૃથ્વી, અવકાશ કે ચંદ્ર પર ફોટોગ્રાફરે ફક્ત કૅમેરાને વિષય સામે ધરવાનો રહે છે–બાકીનું બધું કૅમેરા જાતે જ સંભાળી લે છે.

કૅમેરા અને કલા-ભાવના :

જુઓ; ફોટોગ્રાફી કેટલી સહેલી બની ગઈ છે? ફોટોગ્રાફરે કંઈ જ કરવાનું રહેતું નથી! યોગ્ય કૅમેરાને મનપસંદ વિષય સામે ધરી, એકાદ નાજુક કળ દબાવો અને તમે સુંદર ફોટો-ચિત્રનું સર્જન કરી શકશો. ઉપર વર્ણવેલી ઘણી ઘણી સુવિધાઓ છતાં સુંદર ફોટો ચિત્રના સર્જન માટે શકયતા જ છે એમ કહેવું પડે. કેમ કે આ તમામ વિજ્ઞાન અને વૈજ્ઞાનિક સાધનોનો ઉપયોગ કરનાર તો છેવટ માનવી જ છે. આ સાધનો વડે ધાર્યું પરિણામ મેળવવા માટે માનવીએ એ વિજ્ઞાનની ઉચ્ચ સપાટીએ પહોંચી કામ કરવાનું રહે છે. વિજ્ઞાનનું જ્ઞાન અને વૈજ્ઞાનિક સાધનોનો ઉપયોગ કરવાની જરૂરી આવડત ફોટોગ્રાફરે હસ્તગત કરવી આવશ્યક બને છે. ખરી રીતે પ્રત્યેક કલાના ચિરસ્થાયી અનોખા અને મૌલિક સર્જન માટે કલાકારનાં જ્ઞાન-ભંડોળ અને ભાવના મુખ્ય હોય છે. સાધનો સર્જકના હાથા છે. સાધનો ગૌણ સ્થાને છે. સાધનોની ઉત્તમતા કે મૂલ્ય પર ચિત્રસર્જન નિર્ભર નથી જ. કલાકારની ભાવના અને દૃષ્ટિ ચિત્રો સર્જે છે; તેની ભાવના અને દૃષ્ટિકોણના વિકાસને અનુરૂપ તેનાં ચિત્રો સર્જાય છે.

ભારતમાં ફોટોગ્રાફી :

ફોટોગ્રાફીનાં જ્ઞાન અને ઉપયોગની જરૂરિયાત કોઈને સમજાવવી પડે તેમ નથી. જીવનના પ્રત્યેક ક્ષેત્રમાં ફોટોગ્રાફીને ઓછેવત્તે અંશે સ્થાન છે જ. ભારતમાં પણ ફોટોગ્રાફીનો વિપુલ ઉપયોગ થાય છે. પણ ફોટો-ગ્રાફીનું વૈજ્ઞાનિક અને વ્યવસ્થિત જ્ઞાન આપવાનો કોઈ પ્રબંધ આપણા કેળવણીકારો, કેળવણીની સંસ્થાઓ કે સરકારે હજુ સુધી કરી નથી. ફોટોગ્રાફીનાં અંગ્રેજી પુસ્તકો કે સામયિકો વાંચી, જોઈ અને ફોટોગ્રાફીના અખતરા કરી, ભારતીય ફોટોગ્રાફરો ચિત્રો ઉપજાવે છે. તેમાંય અનેક જાતના અવરોધો આવે છે. છેલ્લામાં છેલ્લી શોધોનો લાભ ભારતના ફોટોગ્રાફરોને મળતો નથી. અવનવા પ્રકારના કૅમેરા, ફિલ્મો, ફોટોગ્રાફીના કાગળો અને રસાયણો ભારતમાં અપ્રાપ્ય છે. ટૂંકમાં કહીએ તો ચંદ્રયુગમાં અવકાશયાનના ઉપયોગને બદલે આપણા ફોટોગ્રાફરો બળદગાડાનો ઉપયોગ કરીને ફોટો-ચિત્રો ઉપજાવે છે. તો પણ ભારતના ફોટોગ્રાફરોની ચિત્રદૃષ્ટિ કોઈ રીતે ઉતરતી નથી. પરદેશના પ્રદર્શનોની ખુલ્લી હરિફાઈમાં ભારતનાં ફોટોચિત્રો સારી સંખ્યામાં ઈનામને પાત્ર ઠરે છે.

ગુજરાતના તસ્વીરકારો :

ઉપરની પશ્ચાદ્‌ભૂમિ ખ્યાલમાં રાખી ગુજરાતના કેટલાક ખ્યાતનામ ફોટો-કલાકારો અને તેમની કલાનો ટૂંકો પરિચય આપવાનો આ નમ્ર પ્રયાસ છે.

છેલ્લાં ત્રીસ પાંત્રીસ વર્ષમાં મુંબઈ અને અમદાવાદે ઉચ્ચ કોટિના ફોટો-કલાકારોનો સારો ફાળો આપ્યા છે. તેમાં મુંબઈના શરૂ શરૂના સ્વ. જે. એન. ઉનવાળા, સ્વ. નગીનદાસ નાલાવાલા, સ્વ. ખારેઘાટ, ડી. આર. ડી. વાડિયા, કાર્લ ખંડાલાવાલા અને આર. આર. ભારદ્વાજનો સમાવેશ થાય છે. અમદાવાદના ચંદુ-લાલ શાહ, સદ્‌ગત ધ્રુવકુમાર એન્જીનિયર, દત્તા ખોપકર, કેશુ ખોપકર, બરજોરજી ફનીબંદા, મફતલાલ દુધિયા, શ્રીરામ ભટ્ટ, પ્રાણલાલ પટેલ, કસ્તુર શાહ, સુરેન્દ્ર પટેલ અને બલવંત ભટ્ટનાં નામો ગણાવી શકાય.

ગુજરાતની ફોટોગ્રાફી અને ફોટોગ્રાફરોનો ઇતિહાસ રોમાંચક અને રસપ્રદ છે. તેનો સંપૂર્ણ ખ્યાલ આપવા જઈએ તો પુસ્તક ભરાય. તેમાંના બેચાર તેજસ્વી તસ્વીરકારો તેમની યશસ્વી કારકીર્દિ અને ફોટોચિત્રો વિષે આ નાનકડા લેખમાં થોડોક નિર્દેશ કરવામાં આવે છે. ગુજરાતી કલાકારોના સમુદાયને બે મુખ્ય વિભાગમાં ગોઠવી શકાય. શોખથી ફોટોગ્રાફીની ઉપાસના કરનારા અને બીજા વ્યવસાયી તસ્વીરકારો. તેમાંય વળી બે વિભાગ પડાય. ઉચ્ચ કેળવણી પામેલા અને થોડું ભણેલા. તદ્ઉપરાંત પણ એક ભેદ તેઓમાં તરી આવે છે. તેમાંના થોડા પૈસાપાત્ર અને સુખી કુટુંબના છે, જ્યારે બીજા કેટલાક શ્રમજીવી અને સમાજના નીચલા થરના છે. છતાં આ તમામ ભેદો તેમના અરસપરસના વ્યવહાર અને ભાઈચારાની આડે આવતા નથી. તેઓ કલાસાધનાના એક દોરે બંધાયેલા છે. સર્વમાં કલાની તીવ્ર અભિરુચિ છે. ફોટોગ્રાફીના શોખે તેમને કલાના પૂજારી બનાવ્યા છે; અને તેઓ તેમાં પારંગત છે. પરંતુ પ્રત્યેક કલાકારની કૃતિ, તેના સંસ્કારનું પ્રતિબિંબ, તેમનું આગવું વ્યક્તિત્વ અને મનોવિચાર છતાં કરે છે.

મુંબઈના કલાકારો :

સામાન્ય પારસી કુટુંબના સ્વ. જહાંગીરજી ઉનવાલાએ જીવનભર મુંબઈના શૅરબજારમાં ધંધો કરેલો. ફોટોગ્રાફી તેમનો શોખનો વિષય હતો. સ્વ. નગીનદાસ નાલાવાલા ભાટિયા કુટુંબના કૅમેરા અને ફોટોગ્રાફીનાં અન્ય સાધનોના શ્રીમંત વેપારી હતા. કાર્લ ખંડાલાવાલા ખ્યાતનામ બેરિસ્ટર છે. છેલ્લાં દશ વર્ષ ઉપરાંતથી કસ્ટમ ખાતાના મુંબઈના કાયમી કાઉન્સિલર અને મુખ્ય ઍડવોકેટ તરીકે કામ કરે છે. કાર્લની કલાસૂઝ અનોખી ભાત પાડે છે. સારા કલાવિવેચક છે. યુવાવસ્થામાં પેપર નેગેટિવના ખેરખાં તરીકે જાણીતા બનેલા. 'Witch Woman of Manori' નામની કૃતિએ તેમને ફોટોગ્રાફીના ક્ષેત્રમાં બ્રિટિશ એમ્પાયર ચૅમ્પિયનશીપ અપાવેલી. ખંડાલાવાલા ભારતના લલિતકલા ઍકેડૅમીના વાઇસ – પ્રેસિડેન્ટ છે. તેમણે ભારતીય કલા-વિવેચનનાં ચાર પુસ્તકો લખ્યાં છે. ભારદ્વાજ ધંધાધારી ફોટોગ્રાફર છે; પણ દુકાન લઈને બેઠા નથી. જુદાં જુદાં ક્ષેત્રની ફોટોગ્રાફી ઑર્ડરથી કરી આપે છે.

અમદાવાદના કલાકારો :

અમદાવાદના કલાકારો અપવાદ બાદ કરતાં, મધ્યમ વર્ગના, મૅટ્રિક સુધી ભણેલા, અને ધંધાર્થી તસ્વીરકારો છે. શ્રી ચંદુલાલ શાહ અમદાવાદમાં કાપડના મોટા વેપારી છે. શોખથી ફોટોગ્રાફી કરે છે. પોર્ટ્રેટ ફોટોગ્રાફીના ઉસ્તાદ છે. બ્રિટનની રોયલ ફોટોગ્રાફિક સોસાયટીના ચંદુભાઈ ફેલો છે. સદ્ગત ધ્રુવકુમાર એન્જીનિયર લેન્ડલોર્ડ હતા. બહુવિધ વિષયોની ફોટોગ્રાફી કરતા. ખોપકર ભાઈઓ, દુધિઆ અને શ્રીદામ ભટ્ટની જોડી, સુરેન્દ્ર પટેલ અને પ્રાણલાલ પટેલ વ્યવસાયી તસ્વીરકારો છે. સુરેન્દ્ર પટેલ ફોટોગ્રાફીના વિવિધ ક્ષેત્રોમાં અખતરા કરવાના શોખીન છે. ફોટોગ્રાફીની ટેકનિકનું તેમને અચ્છું જ્ઞાન છે. 'નિહારિકા': ધ ક્લબ ઑફ ગુજરાત પિક્ટોરિઆલીસ્ટ્સના મંત્રી તરીકે ઘણા વર્ષોથી તેઓ સેવા આપી રહ્યા છે. પ્રદર્શન યોજવામાં અને ગોઠવવામાં તે નિષ્ણાત છે. હાલમાં અમદાવાદ મ્યુનિસિપલ કૉર્પોરેશનના સંસ્કાર-કેન્દ્રમાં ફોટોગ્રાફર તરીકે કામ કરે છે.

ગામડાના ગરીબ પટેલને ઘેર જન્મ લઈ પ્રાથમિક શાળાના શિક્ષક તરીકે શ્રી પ્રાણલાલ પટેલે જીવન-વ્યવસાય શરૂ કરેલો. પરંતુ અંતરના કલાપ્રેમે તેમને ફોટોગ્રાફી તરફ આકર્ષ્યા. મુરબ્બીઓ અને મિત્રોને પૂછી પૂછી, બીજાનું કાર્ય જોઈ, અથાગ પરિશ્રમ વેઠી, સ્વબળે ફોટોગ્રાફી કરવા માંડી. છાપાની ફોટોગ્રાફી હરિફાઈમાં ઇનામો મળતાં તેમને અજબ પ્રોત્સાહન મળ્યું. શિક્ષકની નોકરી તજી ધંધાધારી ફોટોગ્રાફીના ક્ષેત્રમાં ઝંપલાવ્યું. વ્યવસાયમાં ફાવટ આવતાં થોડા જ વર્ષોમાં અમદાવાદમાં સારી નામના મેળવી. મુખ્યત્વે આઉટડોર ફોટોગ્રાફી

કરે છે. તેમનો ગ્રેજ્યુએટ પુત્ર આનંદનો પણ તેમને સારો ટેકો અને સાથ સાંપડયાં છે. જતે દિવસે 'બાપ કરતાં બેટા સવાયા'—એ ઉક્તિને આનંદ સાચી ઠરાવશે.

પ્રાંતીય સ્વરાજ્યના દિવસોમાં મહાત્માજીની દારૂબંધીની હાકલ પડતાં અમદાવાદની દારૂની દુકાનો સદંતર બંધ થઈ. અમદાવાદમાં રેલવેપુરામાં સ્ટેશન સામેના ફ્નીબંદા બિલ્ડિંગમાં આવેલી બરજોરજીની વિલાયતી દારૂની દુકાન બંધ પડી. તેમણે તે ધંધો છોડી દીધો અને બીજા વ્યવસાયની શોધમાં મુંબઈ ચાલ્યા ગયા. એક વખતના દારૂના વેપારી બરજોરજીને નાનપણથી જ ફોટોકલાનો શોખ. પારસી કોમને સુલભ એવી સ્વચ્છતા ફ્નીબંદાની તસ્વીરોમાં આંખે ઉડીને બાઝે. બ્રિટનની ફોટોકલાના તે પૂરેપૂરા હિમાયતી. પાશ્ચાત્ય ફોટોગ્રાફીનું અનુકરણ કરવા પણ ફ્નીબંદા સાહેબ આકર્ષાયા. થોડાં પણ સુંદર ફોટોચિત્રોના સાહેબ સર્જક છે. ફોટોકલાના અઠંગ વિવેચક. અમદાવાદની 'નિહારિકા' અને મુંબઈની ફોટોગ્રાફિક સોસાયટી ઑફ ઇન્ડિયાના તે ઘણા વર્ષો સુધી પ્રમુખ રહેલા. પી. એસ. આઈ.ના માસિક 'ક્લિક'ના તંત્રી પણ બનેલા.

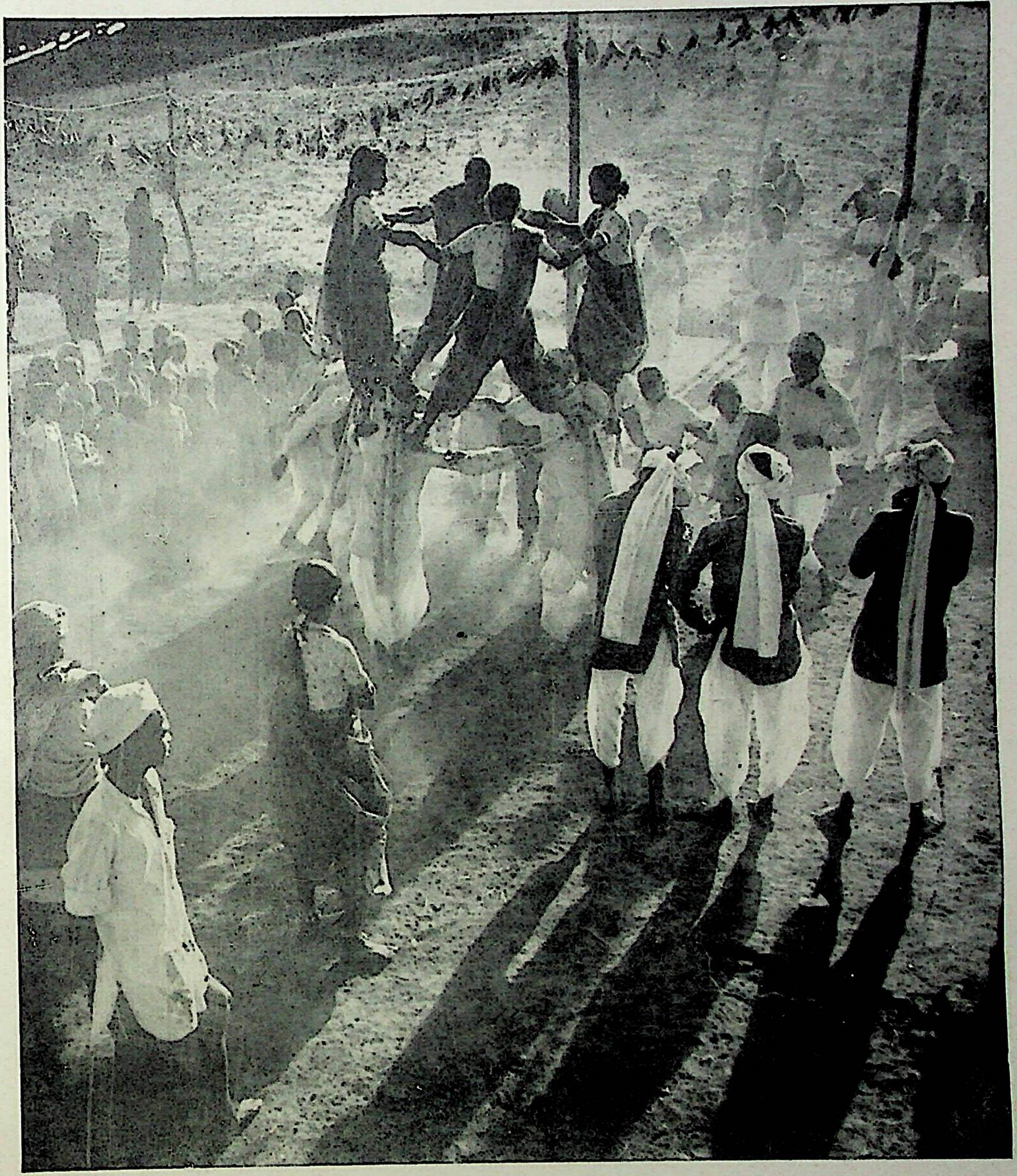
ફોટોગ્રાફીના બેતાજ બાદશાહ શ્રી ભારદ્વાજ:

ગુજરાતના ફોટોગ્રાફરોમાં શ્રી આર. આર. ભારદ્વાજ સૌથી મોખરે છે. ભારતભરમાં તેમની જોડીનો તસ્વીરકાર ખોળ્યો જડે તેમ નથી. તેમની આંખ, મન અને કેમેરાની ચાંપ એ ત્રણ વચ્ચે અનુપમ એકરાગ અને અનોખું ઐક્ય-સંધાન છે; એ ત્રણે સાથે જ કામ કરે છે. ભારદ્વાજની દૃષ્ટિમાં ભારતીય સંસ્કૃતિ સભર છે. તેમની આગવી ચિત્ર-પસંદગીમાં કલાકારના કોમળ હૃદયના ધબકારાનો ધ્વનિ સંભળાય છે. તેમની કલાના નમૂનાઓની છાયા-પ્રકાશની રચનામાં ઘેરા અંધારાનાં પડો અને આંખ આંજી દેતા શ્વેત પ્રકાશિત તેજના સૂક્ષ્મમાં સૂક્ષ્મ સ્તરો સમાવાયા છે. લાગણી અને ભાવનાના તે ઉસ્તાદ છે. બાળકની નિર્દોષતા, વિદ્યાર્થીઓની ક્રીડા, યુવાન યુવતીની પ્રેમભાવના, પ્રૌઢોના હાવભાવ, વૃદ્ધની એકલતા અને નિર્બળતાનાં પ્રતિબિંબો શ્રી ભારદ્વાજનાં સર્જનમાં હૂબહૂ રજૂ થાય છે. પૃથ્વીના સર્વ જીવો એમના કેમેરાનું લક્ષ્ય બને છે. માનવીની પાછળ ઘેલા, છતાં તેઓને સ્થળચર, જળચર અને નભોચર પ્રાણી પંખી માટે એટલો જ પ્રેમ છે. ધરતી પર નજરે પડતા અન્ય નિર્જીવ પદાર્થોનાં અનેરાં સ્વરૂપોને ભારદ્વાજ ફિલ્મના ટુકડામાં કંડારે છે. સારા જગતના સરી જતા ભાવોને તેમની કલા શાશ્વત સ્વરૂપે રજૂ કરે છે.

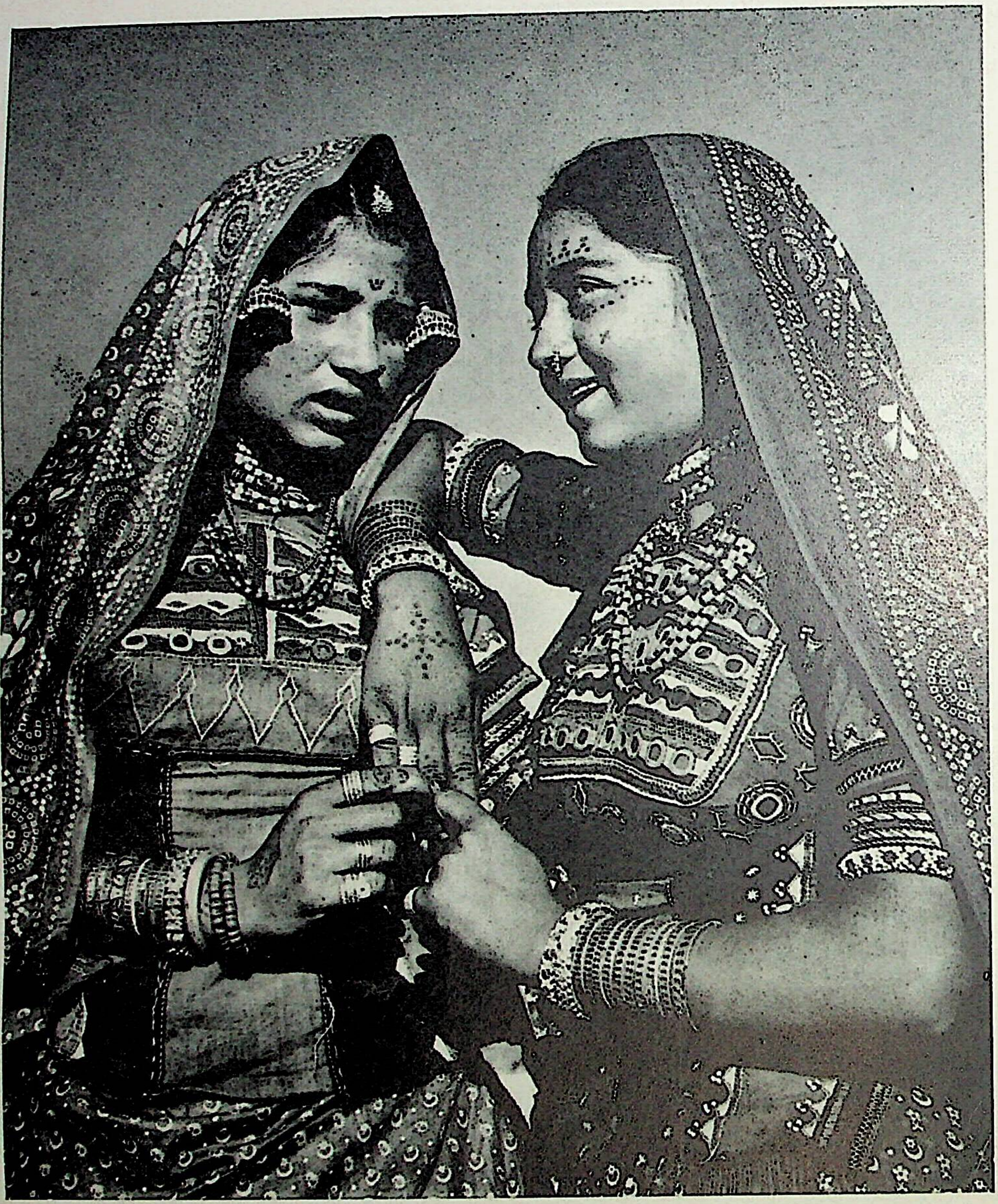
ભારદ્વાજની જીવન ઝરમર

અડસઠ વર્ષના યુવાન કલાકાર ભારદ્વાજે લાહોરમાં મૅટ્રિક સુધીનું અક્ષરજ્ઞાન મેળવી લાહોરની આર્ટ સ્કૂલમાં અભ્યાસ સાથે આપમેળે ફોટોગ્રાફીનું પ્રકીર્ણ જ્ઞાન મેળવ્યું. સને ૧૯૨૩માં સરકારી સર્વે ખાતામાં ફોટોગ્રાફરની નોકરીથી જીવનની શરૂઆત કરી. પરંતુ ટૂંક સમયમાં નોકરીને તિલાંજલિ આપી લાહોરમાં ફોટોગ્રાફીનો સ્ટુડિયો ખોલ્યો. તેમનાં કલા અને જ્ઞાનથી પ્રભાવિત થઈ, સને ૧૯૩૭માં અમેરિકન કોડાક કંપનીએ તેમને મોટા પગારથી ભારત ખાતે કંપનીની ફિલ્મના પ્રદર્શક નીમ્યા. નોકરીના થોડાં વર્ષો બાદ, ભારદ્વાજે સ્વતંત્ર ફોટોગ્રાફર તરીકે કારકિર્દી શરૂ કરી. આજે પણ એ જ દરજ્જાથી જીવન વિતાવે છે.

કાશ્મીરથી કન્યાકુમારી અને દિબ્રુગઢથી દ્વારિકાના ખૂણે ખૂણા ખુંદી, ભારદ્વાજની નજરે કરોડો ચિત્રો નિહાળ્યાં છે; અને એક લાખ કરતાં પણ વધુ ફોટો-ચિત્રો સર્જ્યાં છે. દુનિયાભરના ફોટોકલાના ઉપાસકોમાં આટલો મોટો પાક ઉતારનાર બીજો લક્ષાવધિ કલાકાર ભાગ્યે જ જડશે. ફોટોગ્રાફીના બેતાજ બાદશાહ ભારદ્વાજે કલાની ઉપાસના માટે આજીવન ફકીરી લીધી છે. અર્થ તેમને મન સાધન છે; સાધ્ય નથી. કલા-સાધના એ જ ભારદ્વાજનું જીવન લક્ષ્ય છે.

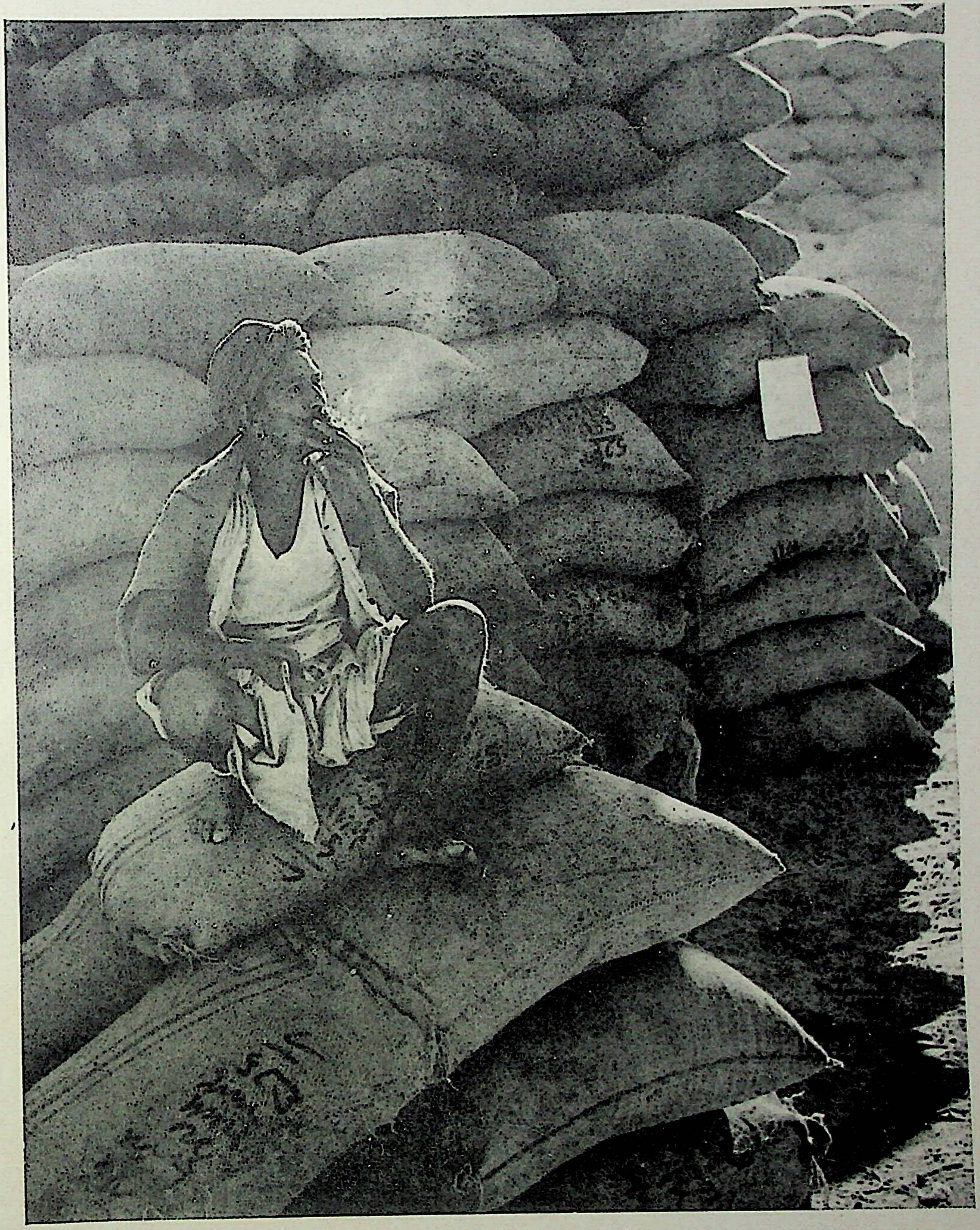


ડાંગીનૃત્ય — શ્રી ભારદ્વાજ



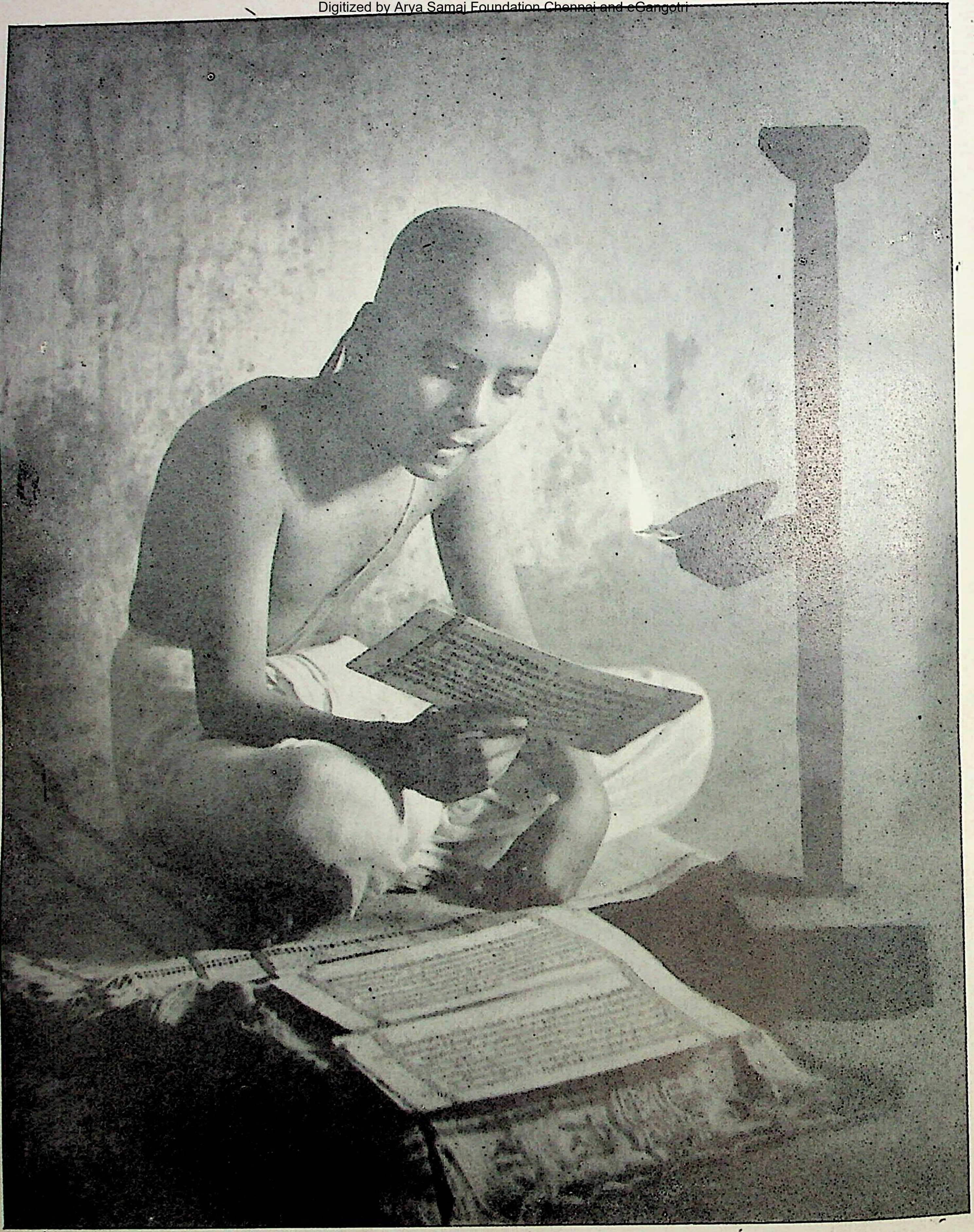
ગોષ્ઠી

શ્રી દત્તા ઓપકર



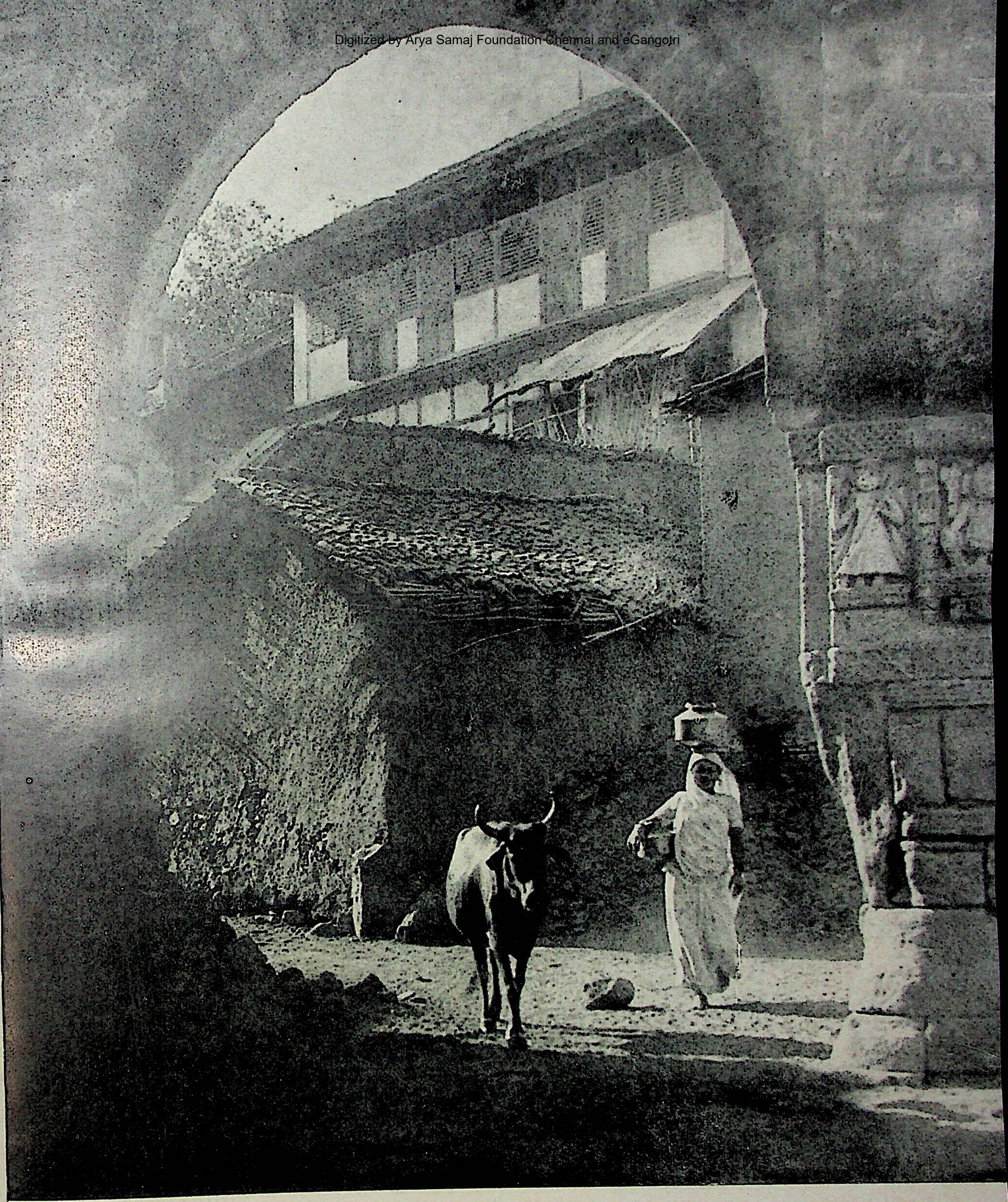
શ્રમજીવી

શ્રી ધ્રુવકુમાર એન્જીનિઅર



મળસ્કે અભ્યાસ

શ્રી મફતલાલ દૂધિયા



તળાજાના દરવાજે

શ્રી બલવન્ત

ગુજરાતની કલા

પૃથ્વીની સપાટી પર કે પેટાળમાં અસ્તિત્વ ધરાવતાં જીવંત કીટ, પ્રાણી, પક્ષી ને માનવોથી માંડીને નિર્જીવ ઝાડ, પાન, રેતી, પથ્થર, પાણી, બરફ કોઈ પણ પદાર્થ ફોટોગ્રાફીનું લક્ષ્ય છે. કલાકારનું મન પોતાની રુચિ મુજબ ચિત્ર-વિષયની પસંદગી કરે છે અને પોતાનાં જ્ઞાન તથા કારીગરીને અનુરૂપ ચિત્ર-સર્જન થાય છે. ગુજરાતના તસ્વીરકારો અન્ય દેશોની ફોટોગ્રાફીનું આંધળું અનુકરણ કરતાં નથી. પણ તેના અભ્યાસથી દૃષ્ટિ કેળવી ગુજરાતનાં જ કળા, સમાજ અને સંસ્કારનું અનોખું આગવું સ્વરૂપ સમજી, તેના હાર્દને ચિત્રોમાં ઉતારે છે. ઉદાહરણરૂપે ગુજરાતના કલાકારોના પાંચ નમૂના દ્વારા એમની ફોટોકલાની ઝાંખી કરાવવાનો આ નમ્ર પ્રયાસ છે.

'ડાંગી નૃત્ય'

ગુજરાતના જીવનમાં લોકનૃત્યનું અનેરું સ્થાન છે. તેમાં સામૂહિક જીવન પ્રતિબિંબ થાય છે. શ્રી ભારદ્વાજના 'ડાંગી નૃત્ય' ચિત્રમાં સ્ત્રી-પુરુષના સહજીવન અને આનંદની પ્રતિતી થાય છે. ખુલ્લા મેદાનમાં સમી સાંજે, આથમતા સૂર્ય પ્રકાશમાં, નૃત્ય કરતાં યુવાન-યુવતીઓને નિહાળતો લોકસમૂહ ચિત્રમાં નજરે પડે છે. મંદ મંદ હવાથી ઉડતા ધૂળના ગોટાઓ નૃત્યની ગતિનો તાદૃશ્ય ચિતાર આપે છે. મુખ પરના બદલાતા ભાવો અને ત્વરાથી સરી જતા અંગન્યાસોને ફોટોગ્રાફી એટલી જ ત્વરાથી ઝડપે છે. 'ડાંગી નૃત્ય' એનો ઉમદા નમૂનો છે.

'ગોષ્ઠી'

શ્રી દત્તા ખોપકરના 'ગોષ્ઠી' ચિત્રમાં બે બહેનપણીઓ અન્તરમાં છુપાયેલી વાતોની આપલે કરતી જણાય છે. મારવાડી કોમની સ્ત્રીઓના સાડલા, કાંચળીની ફૅશન, આભલાંના નમૂના, બનાવટ, ડિઝાઈનો, નાકની નથણીઓ, ગળાની કંઠીઓ, બાવડાં કાંડાના કંગનો, આંગળીની અંગુઠીઓ વગેરે ભાત ભાતના રૂપ-શૃંગારની સામગ્રીઓનો ચિત્ર સ્પષ્ટ ખ્યાલ આપે છે. વાસ્તવિક ફોટો કલાના આ સુંદર નમૂનામાં હૃદયના ગૂઢ ભાવ પણ સચોટ સ્વરૂપમાં કલાકારે 'ગોષ્ઠી'માં ઉતાર્યા છે. ગુજરાતના ફોટોગ્રાફરોની પહેલી હરોળમાં શ્રી દત્તાને સ્થાન છે. તેમણે દૃશ્યચિત્રો, પોર્ટ્રેટ, સ્ટુડિઓ અને આઉટડોર ફોટોગ્રાફી ઉપરાંત સમાચાર ફોટો-ગ્રાફીમાં હાથ જમાવ્યો છે. સને ૧૯૪૯ની સાલમાં મુંબઈમાં જૂહુ ખાતાને મહાત્મા ગાંધીની સાયં-પ્રાર્થનાના વિવિધ પ્રસંગોના શ્રી ખોપકરે લીધેલા અઠ્ઠાવીસ ફોટોગ્રાફોનો સંપુટ અમૂલ્ય છે.

દત્તાના કનિષ્ઠ બંધુ કેશુભાઈ દૃશ્ય-ફોટોગ્રાફીમાં પારંગત છે. રોયલ ફોટોગ્રાફિક સોસાયટી ઑફ ગ્રેટ બ્રિટને લેન્ડસ્કેપ-ફોટોગ્રાફી વિષયનાં તેમનાં ચિત્રો ઉપર તેમને ફેલોશિપ એનાયત કરી છે.

'શ્રમજીવી'

'શ્રમજીવી'ના સર્જક સદ્‌ગત શ્રી ધ્રુવકુમાર એન્જીનિયર ગુજરાતની સંસ્કાર-સંપન્ન નાગર જ્ઞાતિના શ્રીમંત કુટુંબના નબીરા હતા. અમદાવાદના એલિસબ્રિજ નામના પુલના બાંધકામમાં ધ્રુવકુમારના પિતામહ શ્રી હિંમતલાલે પાયાની કામગીરી બજાવેલી એ ભાગ્યે જ ગુજરાત જાણતું હશે. ધ્રુવકુમારે ફોટોગ્રાફીનાં અનેક ક્ષેત્રોમાં હાથ જમાવેલો. સ્વભાવે શોખીન જીવડા અને તેમાં શિકારનો શોખ. એટલે પૂછવું જ શું? કુદરતમાં ભમવાની ટેવને લીધે, તેમની તીક્ષ્ણ નજર નજદિકથી દૂર–સર્વ અંતરે ચિત્રો નિહાળતી. ભારત અને ભારત બહારના અનેક ફોટોગ્રાફીનાં પ્રદર્શનોમાં તેમણે ઈનામો જીત્યાં છે. 'શ્રમજીવી' ચિત્રમાં અનાજની ગુણોની થપ્પીઓ આડે બેચાર ગુણોના ઢગ પર બેસી બીડીની લહેજત માણતો મારવાડી મજૂર દૃષ્ટિ સમક્ષ

ખડો થાય છે. પાછળથી આવતા તીરછા સૂર્ય પ્રકાશમાં લીધેલ ચિત્રની મુખ્ય વસ્તુની આજુબાજુ રજતરેખા અંકાઈ છે ને વિષમ પશ્ચાદ્‌ભૂમિથી બહાર ઉપસી આવે છે. ફોટો-ટેકનિક પરનો ધ્રુવકુમારનો કાબૂ ચિત્રમાં સ્પષ્ટ દેખાય છે. ચિત્રની તમામ વસ્તુઓની ટેક્ષ્ચર–texture-આંખે ઊડીને બાઝે છે. છાયાપ્રકાશને બંધબેસતું એક્સ્પોઝર આપી, યોગ્ય ડેવલપમેન્ટથી, આદર્શ નેગેટિવ ઉપજાવી છે. અને નેગેટિવની પારદર્શકતા પિછાની તેને અનુરૂપ ગ્રેડના પેપર પર એન્લાર્જમેન્ટ કરવાથી ચિત્રમાંના તમામ રંગભેદ — tones જળવાયા છે. જર્મનીના રોલિફ્લેક્સ કેમેરા વડે લેવાયેલાં ચિત્રોની સારા જગતની હરીફાઈમાં 'શ્રમજીવી' ચિત્ર ઉચ્ચ સ્થાન પામેલું અને એક હજાર ડ્યૂશમાર્ક્સનું ઇનામ જીતી ગયેલું!

'મળસ્કે અભ્યાસ' :

ગુજરાતની વણિક કોમોએ જીવનના એક એક અંગને સ્પર્શતા ધંધા હસ્તગત કરેલા છે. જૈનો કાપડ ઉદ્યોગમાં મોખરે છે, લોહાણાઓએ નાણાંવ્યવસાય પોતાના હસ્તક લીધો છે. પંચાલો લોખંડનાં અનેક કારખાનાંઓ ચલાવે છે. દૂધદહીંના વેપારમાં મોદીની મોનોપૉલી છે. 'મળસ્કે અભ્યાસ'ના સર્જક મફતલાલ દૂધિયાનો જન્મ મોદી કુટુંબમાં થયેલો. નાનપણથી સંગીત અને કલાનો શોખ. બાપદાદાની દુકાને બેસી દૂધદહીં વેચવાને બદલે કેમેરા ખભે લટકાવી, ફોટો-ચિત્રો ઉપજાવવાનું તેમને વધુ પસંદ. એકના એક પુત્ર મફતલાલે વારસામાં મળેલ દૂધનો ધીકતો ધંધો વિધવા બહેન અને ભાણાઓને સોંપી, પોતે ભટકતા કલાકાર બન્યા. સદ્‌ભાગ્યે લંગોટિયા દોસ્ત શ્રી જ્યંતિલાલ ભટ્ટ, ગુજરાતના જાણીતા ચિત્રકાર અને શ્રી અરવિંદ આશ્રમનિવાસી કૃષ્ણલાલ ભટ્ટના નાનાભાઈ, જે કલાક્ષેત્રમાં શ્રીદામ ભટ્ટના નામે જાણીતા છે, તેમના સહયોગથી 'ચિત્રા સ્ટુડિયો' કાઢી મફતલાલે ફોટોગ્રાફીના વ્યવસાયમાં ઝંપલાવ્યું.

શ્રી મફતલાલની કલાને અનોખું પાસું છે. તેમના ચિત્ર-વિષયો વિવિધ અને મૌલિક હોય છે. અખતરાના રસિયા છે. Photo montage તેમને આસાન છે. કલાસર્જન માટે તેમનું હૃદય તલસે છે. પરંતુ વાતાવરણ અને સંજોગોના તેઓ કેદી છે. મુક્ત વિહાર તેમને માટે દુષ્કર બન્યો છે. તેમ છતાં વર્ષમાં બે, ચાર, છ પ્રથમ શ્રેણીનાં ચિત્રો સર્જે છે અને પ્રદર્શનોમાં ઇનામો જીતે છે. તેમનાં ચિત્રોમાં કલ્પના મૂર્તિમંત થાય છે. વેદપુરાણોના સમયના ગુરુકુલમાં દિવેલના કોડિયાના ઝીણા પ્રકાશમાં વેદાભ્યાસ કરતા બાળબ્રહ્મચારીની કલ્પના મનમાં ઉદ્‌ભવતાં મફતલાલે 'મળસ્કે અભ્યાસ' ચિત્ર સર્જ્યું. સો વર્ષ ઉપર ગુજરાતનાં ઘરોઘરમાં વપરાતી જૂની પુરાણી લાકડાની ઘોડી પર બળતા દિવેલના કોડિયાના આછા અજવાળામાં વહેલી સવારે નાહીધોઈ, પ્રાર્થના બાદ, પોથીનાં પાનાં વાંચતા બાળનું આ ચિત્ર વિદ્યાર્થીની ધ્યાનસ્થ દશાનો હૂબહૂ ચિતાર આપે છે. ચહેરા પરની આહ્‌લાદક એકાગ્રતા મનોરંજન કરે છે. ચિત્રઆયોજન અને છાયાપ્રકાશની રચના આકર્ષક છે; અને ચિત્ર વસ્તુને ઘનસ્વરૂપમાં રજૂ કરે છે. જોનાર ચિત્ર જોતાં થાકતો જ નથી.

તળાજાના દરવાજે :

સૌરાષ્ટ્રના ભાવનગર જિલ્લાના શત્રુંજય પર્વતની સરખામણીમાં બચૂકડી એવી તળાજાની ટેકરી ઓછી જાણીતી, પણ રમ્ય છે. પાદરમાં વહેતી તળાજી નદીનાં કાંઠે બસોત્રણસો ફુટ ઊંચી ટેકરી પર તળાજા નામનું નાનું ગામ વસેલું છે. અસલ ભાવનગર રાજ્યમાં દરિયાકાંઠે આવેલું 'ગોપનાથ'ના મંદિરનું તળાજા પ્રવેશદ્વાર ગણાય છે. ગુજરાતના ગામડાના પ્રતીક સમા ગોમાતા અને પનિહારી 'તળાજાના દરવાજે' ચિત્રનાં મુખ્ય લક્ષ્ય છે. છતાં કલાકાર બલવંત ભટ્ટે ગામડાનું અન્ય વાતાવરણ ઠીક ઠીક સ્વરૂપમાં ઝડપ્યું છે. સને ૧૯૩૦ની સાલમાં દસ રૂપિયે વેચાતા આગ્ફા કંપનીના બૉક્સ ટેન્ગૉર કેમેરા વડે ૩૫ મિલિમીટરની ફિલ્મ પર લીધેલ આ ચિત્ર સુંદર સર્જનમાં સાધનની કિંમત કરતાં કલાકારની વેધક દૃષ્ટિની અગત્યતા પુરવાર કરે છે.

☆ ☆ ☆ शिल्पाचार्य श्री अवनीन्द्रनाथ ठाकुर

श्रीयुत् शंकरदेव विद्यालंकार, प्राध्यापक – गुरुकुल महिला कॉलेज, पोरबंदर

"जब मैं यह सोचता हूँ कि बंगदेशमें सर्वोत्तम समादरका अधिकारी कौन है, तब मेरे मनमें स्वयंमेव सर्वप्रथम अवनीन्द्रनाथका नाम आता है। उन्होंने देशको आत्मदैन्यके पापसे बचाया है। उन्होंने भारतको अपमानके गर्तसे उठाकर, उसको पुनः उस स्थान पर प्रतिष्ठित किया है, जिसका वह अधिकारी था। मानव-जातिकी उदात्त उपलब्धियोंमें, अपने प्रदानके जिस अंशको भारतवर्षकी ओरसे प्रस्तुत किया जाना था, उसे अवनीन्द्रनाथने स्वीकृत कराया है, उसको मान्यता दिलवाई है। भारतकी कला-चेतनाके पुनः प्रबोधनसे देशमें नवीन युगका अरुणोदय हुआ है। वह अवनीन्द्रनाथ ही है, जिसके समीप समग्र भारतने अपने पाठ नए सिरेसे सीखे हैं। अवनीन्द्रनाथकी उपलब्धियों द्वारा बंगदेशने अपना गौरवपूर्ण स्थान प्राप्त किया है।"

– रवीन्द्रनाथ ठाकुर

* * *

ठाकुर-परिवार सारे बंगदेशमें अपने आभिजात्य, शील, विद्या-वैभव और शुभ-संस्कारोंके लिए विख्यात है। लक्ष्मी और सरस्वती दोनोंकी ही इस कुटुम्ब पर बड़ी कृपा रही है। इसी ठाकुर-कुटुम्बमें महर्षि देवेन्द्रनाथ ठाकुरके पौत्रके रूपमें ७ अगस्त सन् १८७१ को, जन्माष्टमीके दिवस, अवनीबाबूका कलकत्तेमें जन्म हुआ। इनके पितृदेव श्री गुणेन्द्रनाथ ठाकुर बड़े रसदर्शी और गुणज्ञ महानुभाव थे। कवीन्द्र रवीन्द्र अपनी जीवन-स्मृतिमें उनका शब्द-चित्र उठाते हुए लिखते हैं–

"सौन्दर्य-बोध और गुणग्राहितासे उनका भरा हुआ सुंदर शरीर और मन मानो छलकता रहता था। नाट्य-कौतुक और आमोद–उत्सवके नाना संकल्प उनमें पनप कर नये नये विकास पानेकी चेष्टा किया करते थे।"

इनके दादा गिरीन्द्रनाथजी अच्छे चित्रकार थे और यूरोपीय शैलीमें निसर्ग-चित्र (लैण्ड-स्केप) बनानेमें उनकी विशेष ख्याति थी। साथ ही वे प्रवीण संगीतज्ञ और नाट्यकार भी थे। ऐसी कला-संपदा और साहित्यश्रीसे भरे हुए वातावरणमें अवनीन्द्रनाथकी शिक्षा प्रारंभ हुई। छः वर्षकी नन्ही उमरमें ही इनको नार्मल स्कूलमें भेजा गया। वहाँ पर अध्यापक महाशय अंग्रेजीका एक शब्द अशुद्ध रूपमें उच्चारण करते थे। उसे आग्रहपूर्वक सुधारनेका प्रयत्न करने पर आपको चपेट खानी पड़ी और फलतः आपने स्कूल छोड़ दिया और घर पर ही शिक्षा प्राप्त करने लगे।

नव वर्षकी उमरमें इनके अभिभावक चन्द्रनगरके रमणीय स्थान पर गंगातीर पर रहने गये। ये सुंदर पुष्पों और गलीचोंसे सुसज्जित हवेलीमें रहते थे और उसके सामने ही मयूर, बत्तख, बगुले आदि रम्य पंखियोंसे भरा हुआ नदी-तीर निहारा करते थे। एक ओर वाटिकाकी सुषमा लहराया करती थी। वहीं पर वे पिताजीकी पेंसिलें और कूचियाँ उठाकर चित्र बनाया करते थे। इतनेमें अपार हितैषी इनके पितृदेवका एकाएक अवसान हो गया और सारे परिवारको पुनः कलकत्ता आ जाना पड़ा।

कलकत्ता आते ही संस्कृत विद्यालयमें जाकर पढ़ना प्रारंभ कर दिया। छुटपनसे ही संस्कृतके प्रति अच्छा झुकाव और प्रेम होनेसे, उसमें वे अच्छी प्रगति पाने लगे। एक बार सरस्वती-स्तवन पर लिखी हुई संस्कृत कविता पर पारितोषक भी प्राप्त किया। अंग्रेजी भाषाका ज्ञान अभी कच्चा था, उसे सेंट

झेवियर कॉलेजमें जाकर पक्का कर लिया। इसी अरसेमें बीस वर्षकी उमरमें श्रीयुत् भुजंग-भूषण चट्टोपाध्यायकी सुपुत्री सुहासिनीदेवीसे आपका विवाह हो गया। इन दिनोंकी इनकी प्रारंभिक चित्रणाकी चीजें "साधना" पत्रिकामें प्रकाशित हुईं। रविबाबूकी "चित्रांगदा", स्वलिखित "शकुन्तला" तथा "खीरेर पुतुल" (पनीरकी गुडिया) की सजावटके लिए भी कुछ चित्र बनाये।

यूरोपियन चित्रकारोंके संपर्कमें

यह था वह समय जब भारतमें आँग्ल-शासन पूरी तरह स्थापित हो चुका था। राजनीतिक दृष्टिसे पराजित भारतीय बड़ी आत्मग्लानि और आत्मावसाद अनुभव कर रहे थे। यूरोपियन रीति-नीति, रहन-सहन, शिक्षा-दीक्षा और साज-सज्जाको नये पढ़े-लिखे लोग बुरी तरह अपना रहे थे। अनुकरणका बोलबाला था। कलकत्तेके अमीर-उमरा, जमींदार, धनीमानी पुरुषोंकी हवेलियाँ और कोठियाँ विदेशी ढंगके उपस्कर (फर्नीचर) और साज-सामानसे भरी जा रही थीं। तथाकथित संभ्रान्त-जन विना समझे-बूझे ही अपने प्रासादों और उपवनोंके प्रांगणोंमें ग्रीक और रोमन शिल्प-कृतियोंका ठठ्ठ जमा कर रहे थे।

इस समय तरुण अवनीन्द्रनाथ सिन्योर गिल्हार्डी नामक एक इटालियन चित्रकारसे यूरोपीय शैलीके तैलरंगी चित्रोंकी तालीम प्राप्त कर रहे थे। ये महाशय उन दिनों कलकत्तेकी सरकारी कलाशालाके उपाध्यक्ष थे। अवनीबाबूने पूरे पुरुषार्थके साथ तैलरंगी चित्रोंका विधान सीख लिया। कलकत्तेके बाहर जाकर इस शैलीके वहुतसे चित्र उन दिनों अवनीबाबूने तैयार किये थे। कोई दो वर्ष पश्चात् चार्ल्स पामर नामक एक अच्छे अंग्रेज चित्रकारने कलकत्तामें आकर, इनके निवास-स्थानके समीप ही अपना चित्रालय (स्टुडियो) खोला। अवनीबाबू पामर महाशयसे भी चित्र-शिक्षा पाने लगे। इस प्रकारके निजू शिक्षणके लिए इन कलाकारोंको खासी अच्छी दक्षिणा देनी पड़ती थी। यूरोपियन शैलीका चित्र-विधान भले प्रकार सीख लेने पर भी इनके मनको परितोष और समाधान नहीं प्राप्त होता था। वे स्वयं लिखते हैं — "मैं अशांत हो उठता था। मेरे हृदयमें उमंगें उठती थीं। मैं उन्हें अनुभव करता था, परन्तु उनको प्रकट नहीं कर पाता था। आगे क्या हो? मैं प्रायः आश्चर्यमें डूब जाता था।"

दृष्टिमें परिवर्तन

सन् १९०० की बात है। अवनीबाबू मुंगेर गये। वहाँ जाकर एकाएक उनके मानसमें परिवर्तन आ गया। उन्होंने तैलरंगी शैलीसे चित्र वनाना छोड़ दिया। उनकी दृष्टिमें एक मौलिक परिवर्तन आ गया। उन्होंने जलीय रंगोंसे चित्रांकन प्रारंभ किया। चित्रोंके विषय भी वदल गये। जीवित पदार्थों तथा निसर्गकी वस्तुओंको उन्होंने अपना विषय बनाया। तथापि कलाकारके रूपमें उनकी दृष्टिमें एक आमूल-चूल परिवर्तन और परिपूर्ण चेतनाका जागरण तो अभी आनेवाला था। यह परिवर्तन एक आकस्मिक घटनासे हुआ। एक दिन जोडासाँकोमें अपने पैत्रिक घरकी पुस्तकशालामें इनको एक छोटी-सी हस्तलिखित पुस्तक मिली, जो इंडो-पर्शियन शैलीके चित्रोंसे सज्जित थी। उसकी लिखावट भी अनुपम थी। वह कलात्मक हस्तपोथी अवनीबाबूके लिए मानो दैवी-प्रेरणाका स्रोत बन गई। उनके कल्पनाशील मानसके लिए वह सौन्दर्यके ऐसे रूप और नमूने प्रदर्शित करनेवाली सिद्ध हुई, जिनका उन्होंने कभी स्वप्न भी नहीं किया था।

बस इसके बाद अवनीन्द्रबाबूके जीवनका ध्येय भारतकी परम्परागत कला-लक्ष्मीका समुद्धार करना ही हो गया। उन्होंने घूम-घूम कर पुरानी कलाओंके नाना नमूने देखने प्रारंभ किये। अजन्ता, इलोरा तथा राजपूत शैलीके अतिरिक्त ग्राम-कुटिरोंकी भित्तियों पर अंकित लोक-कलाओं तथा कन्थाओं (गुदड़ियों) पर बनाये चित्रांकनों तकका सूक्ष्म निरीक्षण किया। स्वदेशी कला-दाक्षिण्यके प्रति अद्भुत प्रीति उपजती गई और प्राच्य-पद्धति पर चित्रकर्म निर्वाधरूपसे चलने लगा।

इसी समय सौभाग्यसे श्रीयुत् ई० बी० हैवल महाशयसे मिलन हुआ। ये आँग्ल-कलाविद् उस समय कलकत्तेकी राजकीय कलाशालाके आचार्य थे। यह मिलन एक धन्य क्षण था, जिसने भारतके कलात्मक जागरणमें नई दृष्टि और नई स्फूर्ति पैदा कर दी। हैवल महोदयने अवनीबाबूको कलाशालाकी चित्र-वीथीमें स्थित राजपूत शैली, मुगल शैली और काँगड़ा शैलीके कुछ चुने हुए चित्र दिखाये। अवनीन्द्रबाबू उनको निहार कर उनका कला-विधान हृदयंगम कर गये और उन्हीं शैलियों पर चित्र-प्रयोग करने लगे। इसी नवीन स्फूर्ति और उमंगके दिनोंमें अवनीन्द्रबाबूने बुद्धजन्म, बुद्ध और सुजाता, ताजमहलका निर्माण, तथा वैताल पंचविंशतिके कतिपय चित्र अंकित किये। उन्हें निहारकर श्री हैवलको विश्वास हुआ कि वह सच्चा कलाकार है और वह कला-क्षेत्रमें देशका मार्ग-दर्शन कर सकेगा"

* * *

एक उत्कट चित्रका जन्म

इसी समय कलकत्तेमें प्लेग फूट निकला। घरके घर साफ हो गये। अवनीन्द्रबाबूके घरमें भी उसकी छाया प्रविष्ट हुई। सारे परिवारकी वात्सल्य-भाजन, नौ वर्षकी अवनीबाबूकी दुलारी बच्ची टपसे सदाके लिए घरसे विदा हो गई। अवनीबाबू स्वयं लिखते हैं—"मेरा हृदय टूट गया। किसी भी प्रकारसे मन मानता ही नहीं था। हम चौरंगीकी ओर नया मकान लेकर रहने लगे। एक सुग्गा मोल लेकर दिल बहलानेका प्रयत्न किया गया। उसका नाम रक्खा था हमने 'चंचु'। अपनी माँकी गोद तजकर हमारे वहाँ यह खाली गोदमें आया था।"

उन्हीं दिनों एक दिन श्री हैवल महोदय, अवनीन्द्रबाबूके ज्येष्ठ काका श्रीयुत् सत्येन्द्रनाथ ठाकुरके घर पर आये। वे उन्हें कला-शालाका उपाचार्य बनाना चाहते थे। परन्तु अवनीबाबूका मन अभी तक बालिकाके वियोगके विषादमें डूबा हुआ था। उन्होंने सब काम छोड़ रक्खे थे। श्री हैवलने उनकी मनः-स्थिति को निहार कर कहा—"तुम अपने काम पर जुट जाओ। तुम्हारा काम ही तुम्हारी एकमात्र दवा है।"

यह कह कर वे चले गये। अवनीबाबूने चित्र बनाना शुरू किया। उस विषाद-भरी मनो-भावनाके दिनोंमें उन्होंने चित्र बनाया—"शाहजहाँका अवसान।" चित्र क्या है, अपनी प्यारी दुलारी बिटियाके लिए विलपती कलपती हुई आत्माका संपूर्ण विषाद कलाकारने इस चित्रमें मानो उलीच दिया है। किस खूबीसे यह चित्र अंकित हुआ था। वृद्ध, प्रेमातुर और म्रियमाण बादशाहके प्रति कैसी गहरी सहानु-भूति उसमें निहित है! जीवनके अंतिम क्षणोंमें आगरेके लाल किलेके झरोखेसे बादशाह अपनी प्रियतमाकी स्मृतिमें निर्मित "ताज-महल"को निर्निमेष नयनोंसे निहार रहा है। फर्श पर उसके चरणोंके समीप उसकी बेटी जहाँनारा बैठी है। अद्भुत वर्ण-योजना और मुगल शैलीकी भवन-निर्माण कलाकी खूबी इस उदात्त-कृतिको परिपूर्णता प्रदान कर रही है। यह चित्र कलकत्तेकी वार्षिक कला-प्रदर्शिनीमें हठात् सबका चित्त अपनी ओर आकृष्ट कर रहा था। लॉर्ड कर्जन उस पर मुग्ध हुए जा रहे थे।

नवीन कलाका अरुणोदय

इस प्रकार मानो भारतीय कलाके नव-प्रबोधनका श्रीगणेश हुआ। अवनीबाबू कला-शालाके उपाचार्य-पदके लिए मना लिये गये। कला-शिक्षार्थी एकके बाद एक, उनके पास आने लगे। उन दिनोंके इनके उन शिष्योंने आज तो भारतका नया इतिहास ही रच दिया है—शिल्प-संस्कृतिके क्षेत्रमें। और अवस्था तो यह है कि आज बंबईकी राजकीय कला-शालाको छोड़ कर देशकी एक भी ऐसी कला-शाला नहीं है, जहाँके आचार्य या उपाचार्यके पद पर अवनीबाबूके शिष्य या प्रशिष्य आसीन न हों। चित्रकला ही

क्यों, रूप-विधान, गृह-शृंगार, स्थापत्य-कला, नाटचकला, उपस्कर, और वेशभूषा आदि सब ही क्षेत्रोंमें अवनी-बाबूकी स्वदेशीय कला-भावनाने अपनी विजय-वैजयन्ती फहरा रक्खी है।

प्रेरक और सहयोगी

परन्तु वह सब कुछ आसानीसे नहीं हुआ। उन दिनों इस शिल्पी-गुरुको न जाने कितनी विरोध-बाधाएँ, उग्र समालोचनाएँ, परिहास और व्यंग सुनने पड़े थे। परदेशी शासनसे उद्भूत दासत्वकी मनो-वृत्तिसे सारा देश आत्म-दीनता अनुभव कर रहा था। अवनीबाबूकी इस साधना और तपस्याके पीछे उनके कवि-चाचा रवीन्द्रनाथ ठाकुरकी प्रेरणा और प्रोत्साहनका बड़ा भारी हिस्सा है, साथ ही अवनी-बाबूके ज्येष्ठ भ्राता गगनेन्द्रनाथ ठाकुर (जो स्वयं भी एक उच्च कोटिके प्रतिभाशाली चित्रकार और भारतमें क्यूबिज्म-पद्धतिके एकमात्र शिल्पी थे) ने इनकी समस्त प्रवृत्तियोंमें बड़ा सहयोग और साहाय्य प्रदान किया था। पत्रकार-शिरोमणि रामानन्द चट्टोपाध्यायने भी अपने मासिक पत्रों (मॉर्डन रिव्यू और प्रवासी) द्वारा इस कला-संप्रदायकी महत्ता और विशेषता सामान्य जनताको समझानेमें प्रशंसनीय प्रयास किया है। प्राच्यकला-लक्ष्मीके विश्रुत मीमांसक डॉक्टर आनंद कुमार-स्वामी तथा भगिनी निवेदिताने भी अवनीबाबूकी कला–साधनाका मर्म समझानेमें अभिनंदनीय पुरुषार्थ किया है।

आपके "भारत-माता" नामक चित्र पर मुग्ध होकर भगिनी निवेदिताने लिखा है–"नवीन शैली-की वह प्रथम सर्वोत्तम कृति है। मैं जितनी बार इस चित्रको निहारती हूँ, इसकी पावनता, मृदुता और मधुरताके प्रति मुग्ध हुई पाती हूँ। मैं चाहूँगी कि इस उदात्त चित्रकी प्रतियाँ लाखोंमें छपाऊँ और इस देशमें बिखेर दूँ।"

सर्जनकी उमंगभरी घड़ियाँ

उन्हीं दिनों इस शिल्पस्वामीने एक और बढ़िया कृति तैयार की। नाम उसका कुछ ही रख लीजिए–यात्राका अन्त, अन्तिम यात्रा, या ऊँटकी मृत्यु। इन पंक्तियोंके लेखकने ऊँटको मरते हुए कभी नहीं देखा। काश, सब ऊँट उसी प्रकारकी अदासे अवसान पायें! इस चित्र-रचनामें कारुण्य और उपराम (विश्रांति)का वातावरण इस निपुणता और पूर्णताके साथ अंकित किया गया है कि अनुभव होता है कि लम्बी यातनाओंसे किसीका जीर्ण मित्र अन्ततोगत्वा चिर शांतिके प्रदेशमें पहुँच गया है। ऊँचा कला-वंत ही एक मूक प्राणीके भावोंको ऐसी मानवोचित रीतिसे अभिव्यक्त कर सकता है। चित्र निहारते ही हृदयमें करुणाका संचार होने लगता है।

यह था हमारे कला-स्वामीके जीवनका सबसे अधिक उपलब्धिका समय। वे स्वयं लिखते हैं–"मैं कैसे बताऊँ कि उस सारे समयमें मैं क्या अनुभव करता था। मैं चित्रोंसे भरपूर रहता था, ऐसा ही कुछ कह सकता हूँ। चित्रोंने मेरी संपूर्ण सत्ताको अधिकृत कर लिया था। मैं केवल अपने नयन बंद कर लेता था और चित्र मेरे सामने उतराने लगते थे– आकृति, रेखा, रंग, छाया आदि द्वारा मंडित संपूर्ण रूपमें। मैं कूँची हाथमें उठाता था और चित्र स्वयं उठते चलते थे। उत्कृष्ट सर्जन–सामर्थ्य के उन दिनोंमें भी छिद्रान्वेषी विवेचकोंकी कमी नहीं थी। एक विख्यात वैष्णव प्रकाशक मेरी बनाई हुई राधा-कृष्ण चित्रावली देखने आये। चित्रोंको देखकर उन्होंने स्पष्ट रूपमें निराशा प्रकट की। कहने लगे–"क्या यह राधा है? क्या चित्रकार इसे जरा अधिक मांसल और कोमल नहीं बना सकता था?" यह सुनकर मैं आश्चर्य-कंपित-सा रह गया, परन्तु क्षण भरके लिए! वे वचन मुझ पर कुछ प्रभाव नहीं

छोड़ गये। मैं कुछ समय बाद समस्त यूरोपीय प्रभावोंसे मुक्त होकर सावधानीके साथ अपने ढंगसे चित्र बनाने लगा। अहो, वे भी क्या दिन थे!"

हैवल महोदय अवनीबाबूकी रचना-चातुरीके लिए कहा करते थे—"स्वभावतः संस्कृत और फारसी साहित्यमें प्रवुद्ध होनेके कारण वह रामायण, महाभारत, कालिदास और उमर खैयामसे अपनी प्रेरणा प्राप्त करता है और मनोरम कल्पना-शक्तिसे अन्वित होनेके कारण वह भारतीय आध्यात्मिक भावोंको पूरी सचाईके साथ अभिव्यक्त करता है। इस प्रकार वह उन्नत भावप्रदेश (प्राच्य कविता और रोमान्सके ऊर्ध्व-लोकको, जिसे प्राच्य विचारोंने सर्जा है) को निहारनेकी अन्तर्दृष्टि प्रदान करता है।"

कोई १९०१ या १९०२ की बात होगी, अवनीबाबू प्रथम बार योकाहाया तैकवान और हिशीदा नामके दो जापानी चित्रकारोंसे मिले। इन दो कलावंतोंका अवनीबाबूकी शैली पर पर्याप्त प्रभाव पड़ा है। इस कालमें बनाये गये संध्याचित्र, भारत-माता, यक्षगण आदि आपके कई चित्रों पर जापानी शैलीका पर्याप्त प्रभाव विद्यामान है।

* * *

योग्यतम शिष्योंके गुरु

राष्ट्रप्रेमकी नवीन भावना उन दिनों कविवर रवीन्द्रनाथ ठाकुरकी कविताओं, गीतियों और साहित्यिक कृतियोंसे देशभरमें प्रवुद्ध हो रही थी। अपने ज्येष्ठ बंधु गगनेन्द्रनाथ ठाकुरके साथ इन तेजोदीप्त प्रवृत्तियोंके मध्यमें स्थित होकर अवनीबाबू चहुँ ओरसे कला-शिक्षार्थियोंको आकृष्ट कर रहे थे। पहले पहले जिन शिष्योंको आपसे प्राच्य कलाकी शिक्षा प्राप्त करनेका सौभाग्य प्राप्त हुआ उनमें थे—सर्वश्री नन्दलाल बसु, के० वेंकटप्पा, हकीम मुहम्मद खाँ, सत्येन्द्र दत्त, शैलेन्द्रनाथ दे, सुरेन्द्र गांगुली, समरेन्द्रनाथ गुप्त, असितकुमार हालदार, सुरेन्द्रनाथ कार और क्षितीन्द्रनाथ मजूमदार। आज तो वे सब शिल्पी सार्वभौम यशके भागी बन चुके हैं। सुशिष्योंकी वह परम्परा आज भारतकी सौन्दर्यानुभूति और कला-चेतनाको प्रगतिशील बनाये हुए है। बंगदेशमें तो इस सांस्कृतिक प्रबोधने अद्भुत स्फूर्तिका संचार कर दिया। अनेक शिक्षार्थी अवनीबाबूकी वत्सल शिष्यतामें भारतीय कलाकी उपासना करने लगे। प्रथम मंडलीके पश्चात् जो शिक्षार्थी आये उनमेंसे कुछ एक प्रतिभासंपन्न शिल्पी ये हैं—सर्वश्री देवीप्रसाद रायचौधुरी, मुकुलचन्द्र दे, रमेन्द्रनाथ चक्रवर्ती, अब्दुर रहमान चुगताई, शारदाचरण उकील, वीरेश्वर सेन, ललित मोहन सेन, श्रीधर महापात्र, पुलित विहारी दत्त, श्रीमती रानी चन्द्र आदि। इनमेंसे प्रायः सभी आज तो भारतके विभिन्न कला-विद्यालयोंमें आचार्य, उपाचार्य या शिक्षकके पद पर प्रतिष्ठित हैं। इस प्रकार शिल्पी–गुरुकी इस सुशिष्य परंपरा द्वारा विविध दिशाओंमें यह सांस्कृतिक नवस्फुरण अपना व्यापक प्रभाव दिखा रहा है।

उन्ही दिनों सन् १९०८ में अपने श्रद्धेय सहकर्मी प्रिन्सिपाल ई० बी० हैवल तथा ज्येष्ठ भ्राता गगनेन्द्रनाथ ठाकुर आदिसे मिलकर अवनीबाबूने इस नये कला-संस्कार आन्दोलनको वेगवंत बनानेके लिए कलकत्ता नगरीमें प्राच्य-कला-परिषद् (इंडियन सोसायटी ऑफ ओरियेन्टल आर्ट) की प्रतिष्ठा की। लॉर्ड किचनर इसके अध्यक्ष बनाये गये। प्रथम इसके ३५ सदस्य बने, जिनमें २७ यूरोपियन और ८ भारतीय थे। कलकत्तामें रहनेवाले तत्कालीन अनेक गण्यमान्य कलाप्रेमी इस परिषद्के संरक्षक और सदस्य बने, जिनमें सर जॉन वुडरफ, सर होम वुड, श्री नॉर्मल ब्लन्ट आदि मुख्य थे। विस्मयकी बात है कि उस समय तक भी हमारे देशका शिक्षित जन-समुदाय इस आंदोलनसे अलग था और अपने ही देशकी कला-संस्कृतिको समझनेमें असमर्थ था। अपने पट्टशिष्य नन्दलाल बसुको इस परिषद्में अध्यापक नियुक्त करके

अभिनव चित्रकलाका प्रचार बढ़ने लगा। कविगुरु रवीन्द्रनाथजीने इस प्रतिष्ठानके कार्योंका खूब गुण-कीर्तन किया। सच पूछा जाय तो कवीन्द्र रवीन्द्रनाथको पाश्चात्य जगत्में परिचित करानेवाले अवनीन्द्रनाथजीके ही मित्रगण थे। लंदनके रॉयल कॉलेज आफ आर्टके अध्यक्ष सर विलियम रॉथनस्टीन, कलकत्ताके प्रधान न्यायपति सर जॉन वुडरफ, टामस मूर आदि मनीषियोंने रवीन्द्रको अपनी गीतांजलि अंग्रेजीमें प्रस्तुत करनेकी प्रेरणा दी थी।

प्रतिवर्ष इस परिषद्की वार्षिक प्रदर्शिनियोंमें अवनीबाबू तथा उनके शिष्योंकी एकसे एक बढ़िया कृतियाँ कला-रसिक समाजके सामने आने लगीं और विश्रुत कला-समीक्षकों द्वारा प्रशंसित होने लगीं। सन् १९१४ में पेरिसकी विशाल प्रदर्शिनीमें आपके तथा आपके छात्रोंके चित्रोंकी ऐसी धूम मच गई कि वह एक ही कृतिकारकी प्रदर्शिनी कही जाने लगी। उसके बाद आपके चित्र ब्रुसेल्स और लंदनमें भी प्रदर्शित हुए और उन्हें अन्तर्राष्ट्रिय गुण-कीर्तन प्राप्त हुआ। रूटर संवाद-कंपनीने उस समय तार द्वारा विश्वको यह वार्ता सुनाकर चमत्कृत कर दिया कि "द्वितीय टागोरकी ज्वलंत विजय! वह केवल भारतका ही नहीं, अपितु विश्वका एक महान चित्रकार है।"

परदेशी प्रकाशक आपकी कृतियोंको प्रकट करनेके लिए लालायित हो उठे। फलतः लन्दनके सुविदित कला-प्रतिष्ठान "स्टुडियो" ने सन् १९१६ में आपकी "उमर-खैयाम-चित्रावली" और "हिन्दू तथा बौद्ध दन्तकथा चित्रमाला" प्रकाशित की।

* * *

कला-शालाके आचार्य

कलामर्मज्ञ श्री पर्सी ब्राऊनके निवृत्ति-निवास (रिटायर्ड) ग्रहण करने पर अवनीबाबू कलाशालाके आचार्य और कलकत्ता चित्रालय (आर्ट गैलरी) के अध्यक्ष बनाये गये।

चित्रकारके सिवाय कला-शिक्षक और कला-अन्वेषकके रूपमें भी आपमें अद्भुत सामर्थ्य और प्रतिभा थी। आप कहा करते थे — शिष्य पर कुछ भी थोपनेका प्रयत्न मत करो। उसे अपनी ही गतिसे चलने दो। जब वह राह भूलने लगे, धीमेसे इशारा कर दो। आपकी गवेषणा-वृत्तिका सुन्दर परिचय आपकी कला-विषयक खोजकी पुस्तकोंसे मिलता है। सन् १९२१ में आपकी "शिल्पशास्त्र" और "भारतीय कलाके षडंग" नामक पुस्तकें प्रकट हुईं।

उन्हीं दिनों गुणियोंके परम पारखी और कलकत्ता विश्वविद्यालयके तत्कालीन उपकुलपति सर आशुतोष मुकर्जीने आपको विश्वविद्यालयके ललित-कला विभागका अध्यक्ष नियुक्त किया। भारत-शिल्पके "वागीश्वरी उपाध्याय" के पदसे अवनीबाबूने कुछ विद्वत्तापूर्ण व्याख्यान दिये, जो "शिल्प-प्रबंधावली" नामसे प्रकाशित हुए हैं। इन्हीं व्याख्यानों पर आपको उक्त विश्वविद्यालयने डी० लिट्० (साहित्याचार्य) की पदवीसे विभूषित किया। सरकारने भी उसी समय आपको सी. आई. ई. का विरुद प्रदान किया।

शिक्षकके रूपमें अवनीबाबूका चरित्र-चित्रण करते हुए विश्रुत कला-समीक्षक श्री अर्धेन्द्रकुमार गांगुली लिखते हैं — "शिक्षकके रूपमें अवनीबाबू अद्वितीय हैं। ठीक ही कहा गया है, शिक्षक जन्मजात होते हैं, बनाए नहीं जाते। कलाकारकी अपेक्षा शिक्षकके रूपमें उनका प्रदान अधिक बड़ा है। अपने छोटेसे छोटे छात्रके प्रति वे माता जैसा अद्भुत धीरज और पिता जैसी स्नेहपूर्ण सहानुभूति रखते हैं। वे एक अतिसामान्यसे छात्रके अन्दरसे भी उसके हृदयका श्रेष्ठतम तत्त्व आविष्कृत करनेका सरल और सीधा प्रकार जानते हैं। अपनी शैलीको वे छात्रों पर थोपते नहीं। किसी नौसिखिये छात्रके रेखांकन, चित्रण या आकृतिको सुधारते हुए या परिवर्धित करते हुए वे शिष्यके अपने प्रकारको ही जाननेका प्रयत्न करते

है कि उसने कहाँ पर किस दृष्टिसे क्या क्या क्रिया प्रारंभ की हुई है। उसकी दृष्टि और शैलीको हृदयंगम करके उसीकी शैलीमें कृतिको वे विकसित और परिमार्जित करते हैं। चाहे प्रतिपादनीय विषयकी उनकी अपनी निर्वाह-शैली और प्रक्रिया उससे सर्वथा विरुद्ध हो।"

शिष्य-वात्सल्य

अपनी शिष्य-वत्सलतासे आपने अपने अन्तेवासियोंको मुग्ध किया हुआ था। चित्रशिल्पी असितकुमार हाल्दार कहते हैं—"अपना व्यक्तित्व वे हमपर थोपते नहीं थे। उनकी कार्य सिखानेकी रीति अपनी ही थी। वे छात्रोंमें बैठकर ही कार्य करते थे, जिससे वे प्रेरणा ग्रहण कर सकें और अपनी कल्पना और रुचिमें परिष्कार ला सकें।"

प्रयाग विश्वविद्यालयके कला-विभागके अधिनायक श्री क्षितीन्द्रनाथ मजूमदार कहते हैं—"उन्होंने गुरु, निर्देशक, तत्त्वज्ञ और मित्रके रूपमें ही मुझ पर अमिट छाप नहीं डाली, अपितु एक पिता और उपकारकके समान मुझे अपना स्नेह भी प्रदान किया है।"

कलकत्तेकी राजकीय कलाशालाके भूतपूर्व आचार्य श्री मुकुलचन्द्र दे लिखते हैं—"मानवके रूपमें वे मेरे लिए भगवान् थे। उनकी प्रतिभा और अद्भुत उदारताके कारण मैं उनका पूजक हूँ। मेरे हृदयमें उन्होंने प्रकाशको प्रबुद्ध कर दिया और मैं उनकी कलाके सौन्दर्यसे परिपूरित हो गया।"

चित्रणके विषयोंके लिए वे अपने छात्रोंको भारतके पुरातन साहित्यके विशद अध्ययनके लिए प्रेरित किया करते थे। पाठ देनेसे पूर्व वे अपने प्रत्येक छात्रसे पूछ लिया करते थे कि भारत समस्तमें बिखरी हुई कला-संपदा — चित्र, मूर्तियाँ, स्थापत्य आदि — से वे भली-भाँति परिचित हैं या नहीं। वे स्वयं कठोर श्रम किया करते थे, जिससे उनके शिष्य भी अपने कार्यमें ठीक ठीक पुरुषार्थ करें।

यह बड़े खेदका विषय है कि ऐसे महाप्राण कलास्वामीकी नमूनेदार कृतियोंसे हमारे देशके राष्ट्रीय चित्रालय अभी तक शून्य पड़े हैं। यहाँ तक कि किसी संस्थाने उनके चुने हुए चित्रोंके संग्रह भी नहीं छपाये हैं। यह सब कुछ राष्ट्रके रुचि-दारिद्र्य और अगुणज्ञताके चिह्न हैं। ऐसा तेजोदीप्त कलाकार यदि जर्मनी, फ्रान्स, इंग्लैंड या जापानमें पैदा होता तो उसकी सुकृतियोंकी छापें देशके प्रत्येक विद्यालयकी दीवारों पर टँगी होतीं। उदात्त कलाकी प्रत्येक वस्तु सदाके लिए आनन्दका स्रोत होती है, इस सत्यको हम कब हृदयंगम कर पायेंगे?

*   *   *

गद्य-शैलीके स्वामी

बंगभाषा-भाषी जन-समाजके सिवाय अन्य बहुत कम लोग यह जानते होंगे कि रंग-रेखाओंके वह अद्भुत जादूगर बहुत सुन्दर बंगाली गद्यके स्वामी, चतुर अभिनेता और संगीत-मर्मज्ञ भी थे। चित्रकार बननेसे पूर्व ही इनकी प्रतिभाका स्रोत एक साहित्यकारके रूपमें प्रकट हुआ था। गुलाबी तरुणाईके दिनोंमें "शकुन्तला" की कहानी लिखकर अपने कविकाका रवीन्द्रनाथको भी इन्होंने अपनी कलमका करिश्मा दिखाया था। उसके पश्चात् तो इन्होंने बंगदेशके कुमार-कुमारिकाओंके लिए कथावार्ता, भ्रमण कहानी, आदिका मनोहर साहित्य अच्छे प्रमाणमें लिखा है, जिनमें बांगलार व्रतकथा, राज-कहानी, खीरेर पुतुल, भूतपत्रीर देशे, पथे-विपथे आदि पोथियाँ बहुत जनप्रिय हुई हैं। उत्तरावस्थामें अपनी जीवन-स्मृतियाँ, ठाकुर परिवारकी कार्यावलियाँ और संस्मरण आपने बहुत मनोमोहक रूपमें "जोड़ासाँकोर धारे," "घरोया" और "आपन कथा" नामक पुस्तकोंमें आलेखित किये हैं। जोड़ासाँकोर धारेकी रचना-चातुरीकी आलोचना करते हुए बंगाली पत्रिका "कविता" ने लिखा है—"अवनीबाबू केवल रंग-रेखाके ही शिल्पी नहीं

हैं, भाषा-शिल्पी भी हैं। बंगला गद्यमें उनका एक विशेष और अनुपेक्षणीय स्थान "जोड़ासाँकोर धारे" ने बना दिया है। उनके गद्यका प्रधान गुण है, उसका कवित्व, उसका बाँका हास्य, उसकी प्रच्छन्न तरंग-भंगियाँ और प्रत्येक पंक्तिमें उसकी अपार्थिव आर्द्रता।"

अनुसन्धान और आलोचनात्मक पुस्तकोंमें भी आपकी विषय-प्रतिपादन शैलीका पांडित्य प्रकट होता है। "भारतीय शिल्पेर षडंग" का अंग्रेजी और फ्रेंच भाषामें अनुवाद भी छप चुका है। "शिल्प प्रबंधावली" का अंग्रेजी भाषांतर भी छप रहा है।

आपकी चित्रमयी कृतियोंका एकबारगी मूल्यांकन करना बहुत कठिन कर्म है। आपने कोई दो सौसे ऊपर चित्र बनाये हैं। जिन कृतियोंने सार्वभौम प्रशस्ति पाई है, उनमेंसे कुछ एकके शीर्षक इस प्रकार हैं —

बुद्ध और सुजाता, शापग्रस्त यक्ष, दाराशिकोहका मस्तक, कजरी नृत्य, अंतिम यात्रा, अशोककी रानी तिष्यरक्षिता, शिव-सीमन्तिनी, भारत-माता, शाहजहाँका अवसान, राधिका, संध्या-प्रदीप, उमा, गणेश-जननी, ताजका निर्माण, साधना-मग्न बुद्ध, कमलपत्रमें अश्रुबिन्दु, ताजमहलका स्वप्न आदि।

विश्वख्यातिके दिवंगत रूसी कलाकार निकोलस रोरिक महोदयने एक बार आपकी कृतियोंके विषयमें लिखा था —

> "कल्पनापूर्ण अद्‌भुत ताल और लयसे समन्वित उनके चित्रोंमें निहित भाव, काव्यमय संकेतसे भरे हुए होते हैं। एक प्रतापी आकाशदीप (प्रकाश-स्तम्भ) की तरह, कलाके एक संपूर्ण संप्रदायके गुरुके रूपमें अवनीन्द्रनाथ खड़े हैं। भारतके विद्यमान कलाशिल्पियोंको उन्होंने अपने आशीर्वादोंसे अभिषिक्त किया है। उन्होंने अपने ही अक्लान्त दृष्टान्त द्वारा देदीप्यमान भविष्यके सिंहद्वारको खोल दिया है।"

एक भव्य समूह-चित्र

शिल्पी–गुरु अवनीन्द्रनाथके एक भावपूर्ण समूह-चित्रकी बात सुनिये। चित्र है गांधी बापू, गुरुदेव रवीन्द्रनाथ और दीनबन्धु एण्ड्रूजका। इन तीनों उदात्त पुरुषोंका यह सुभग सम्मिलन दीनबन्धु एण्ड्रूज द्वारा आयोजित किया गया था। गुरुदेव रवीन्द्रनाथ उन दिनों ताजे ही अमेरिकासे लौटे थे और उन्होंने गांधीजीसे किसी विषयमें अपनी असहमति प्रकट की थी। सम्मिलनके स्थान पर किसीको आनेकी अनुमति नहीं थी। परन्तु शिल्पी अवनीन्द्रनाथके अन्दर विद्यमान "चिर बालक"ने एक छिद्रसे उनकी एक झाँकी ले ही ली। बस, उसके लिए एक झाँकी ही पर्याप्त थी। चित्र खूबीसे बन उठा है, और अन्य देशोंके सुन्दरतम समूह-चित्रोंसे कहीं अच्छा बन पड़ा है। चित्रमें आप तीन विशिष्ट चरित्रोंको निहार सकते हैं। गुरुदेवकी चिन्तन-शीलता, गांधीजीकी श्रद्धा और दीनबन्धुकी समन्वयकी भावना, बड़ी खूबी और स्पष्टतासे अंकित हुई है।

यह चित्र अवनीबाबूकी विनोद-शीलताकी स्मृति कराता है। यह चित्र एक बार प्रदर्शिनीमें रखा गया था। कीमत आँकी गई पन्द्रह हजार रुपये। एक व्यक्ति द्वारा इसकी कीमत पर विस्मय प्रकट किया गया, तो अवनीबाबूने बड़ी प्रफुल्लित सरलताके साथ कहा — "क्यों, क्या इनमेंसे प्रत्येक व्यक्ति पाँच हजारकी कीमतका नहीं है?"

संगीतज्ञ और अभिनेता

अभिनय-कला और संगीतमें भी अवनीबाबू अच्छी गति रखते थे। ठाकुर परिवारके आत्मीय जन अनेक बार कवीन्द्र रवीन्द्रके नाटकोंका अभिनय प्रस्तुत किया करते थे। उनमें अवनीन्द्रबाबूका कर्तृत्व

विशेष रूपसे चमक उठता था। "डाकघर" के अभिनयमें अवनीबाबू वैद्यराजकी भूमिकामें चमक उठते थे। "फाल्गुनी" खेलमें आपने श्रुतिभूषणका अभिनय किया था। आपके दोनों ज्येष्ठ भाई गगनेन्द्रनाथ और समरेन्द्रनाथ क्रमशः राजा और मंत्री बने थे।

अपने यौवनके दिनोंमें आपने संगीत पर भी हाथ आजमाया था। बाँसुरी, सितार और इसराज बजानेमें तो ये अच्छे उस्ताद थे। उन दिनों रवीन्द्रनाथजी गीत बनाते थे और उन्हें गाते समय साथमें साज बजानेके लिए प्रायः अवनीन्द्र बाबूको बुला दिया करते थे। बस, फिर क्या था, संगीत और वादित्र-का अपूर्व आनन्द बहने लगता था।

साज-शृंगारमें भारतीयता

जैसे कि ऊपर कहा गया है, अवनीबाबूका कर्तृत्व केवल चित्रण तक ही सीमित नहीं था। अपने भ्राता गगनेन्द्रनाथजीके साथ मिलकर उन्होंने अपनी कोठीमें बंगालके कुटीर-शिल्पोंका अच्छा-सा संग्रहालय बनाया था। अपने निवासस्थानको भी विशुद्ध भारतीय पद्धतिसे शोभित और सुसज्जित किया था। उनकी सुन्दर बैठकने विज्ञानाचार्य जगदीशचन्द्र बसु जैसे मनीषियोंको भी प्रेरित और प्रभावित किया था। आगे जाकर आचार्य बसुने अपना मकान और विज्ञान-मंदिर उसी पद्धतिसे बनवाया और सुसज्जित कराया था।

इसी प्रकार हम देखते हैं कि कवीन्द्र रवीन्द्रनाथजीके कलाप्रिय सुपुत्र रथीन्द्रबाबूने भी अपने भव्य निवासगृहमें एक "विचित्रा" नामक गोष्ठी स्थापित करके उसे ग्राम-निर्मित कलात्मक सामग्रीसे सजाया था। सौन्दर्य-बोधकी इस दृष्टिने घरके सामान्य वस्त्रों, बर्तन-बासनों और खिलौनोंकी पसंदगी तकमें भी परिवर्तन ला दिया था। अपने संस्मरणोंमें वे स्वयं लिखते हैं—

> "मद्रासी मिस्त्री धनकोटि आचारीको बुलवाकर काममें लगा दिया। मैं स्वयं नमूने देता था, नकशा बनाता था और इस प्रकार नया उपस्कर (फर्नीचर) तैयार होता था। सब कुछ सीधी और सादी सामग्री। उसके द्वारा सारे घरमें बिछाई जानेवाली जापानी गद्दी तैयार कराई। इस समय तुम जिस खाटके पाए देखते हो, जानते हो वे कहाँसे आये? दीपक रखनेकी दीवटसे। मजदूरी क्या कुछ कम दी है? सबसे पहले भारतीय उपस्करका प्रारम्भ यहीं पर ही हुआ था। अब तो सबको राह मिल गई है। इसमें थोड़ासा नया परिवर्तन कर देना सहज है, परन्तु हमें तो उस समय जड़मूलसे झाड़-झंखाड़ उखाड़ कर सर्वथा नये सिरेसे नया वृक्ष अपने हाथोंसे रोपना पड़ा था। इस वृक्षको इसी विचारसे सुरक्षित रखा है कि एक दिन इसमें फूल फूट निकलेंगे।"

इस प्रकार अपनी नानामुखी प्रतिभाओंके प्रदानसे आधुनिक भारतके सांस्कृतिक प्रबोधनके लिए अवनीबाबूने जो अद्भुत साधना और सेवा की है, वह हमारे राष्ट्रके समसामयिक इतिहासमें स्वर्णाक्षरोंमें अंकित होगी। मांचेस्टर गार्जियनके शब्दोंमें—"भारतमें इस युगमें अवनीन्द्रनाथ ठाकुरका कर्तृत्व कला-स्वामी और बौद्धिक नेताके रूपमें, अपने कविकाका रवीन्द्रनाथके अनन्तर दूसरे नम्बर पर है।"

भारत-पुत्रोंको "आत्मानं विद्धि" का प्रबोध-मंत्र सुनाकर आत्म-विश्वास और नव-निर्माणकी महनीय गाथा रचनेवाले उस महाप्राण कलावंत और संस्कृति-पूजक व्यक्तिकी पुण्य-स्मृतिमें हम श्रद्धा-सुमनोंकी माला चढ़ाते हैं।

स्वर और भाव

षड्ज ही सप्तकका प्रथम स्वर है। इस स्वरका आधार लेकर दूसरे स्वरोंका स्थान तथा मूल्यांकन निश्चित किया जाता है। बल्कि कहना चाहिये कि इसी मूलाधार स्वरके द्वारा ही अन्य छः स्वरोंका निर्माण किया जाता है। योग-निद्रामग्न योगिराज जैसी इस स्वरकी प्रवृत्ति होती है।

षड्जके बाद निकटतम स्वर है कोमल ऋषभ। निद्रावस्थासे अभी-अभी जागा हुआ अर्धनिद्रित अवस्थावाला तथा निद्राभंगके कारण नाराज तथा खिन्न रहनेवाला यह स्वर है।

तत्पश्चात् तीव्र ऋषभ आता है। यह सम्पूर्ण जागृत अवस्थाका द्योतक है। तथापि इच्छा विरुद्ध नींद टूट जानेसे कदाचित् यह षड्जकी ओर झुक गया है।

कोमल गांधार है इसके बादका स्वर। यह चकराया हुआ असहाय स्वर है, इस कारण इसकी वृत्ति करुण हो गई है। तथापि जिस प्रकार कोई उदासीन रमणी आकर्षक दिखाई पड़ती है, कुछ इसी प्रकारका आकर्षण इस स्वरमें भी पाया जाता है।

इससे लगा हुआ स्वर आता है तीव्र गांधार। यह एक स्वर एकदम जागृत अवस्थामें है। क्यों? किसलिए। कब? कहाँ? इत्यादि छोटे बच्चों जैसा प्रश्न पूछनेवाला है यह स्वर। स्वभावतः खुशदिल और मस्त है।

इसके उपरान्त आता है कोमल मध्यम। यह स्वर अत्यन्त गम्भीर, उदास तथा प्रभावशाली होता है। मौका पाते ही यह दूसरे स्वरों पर सत्ता कायम करनेका प्रयत्न करता है। इस प्रकार अधिकतर यह समस्त वातावरणमें छा जाता है।

तीव्र मध्यम इसके पश्चात् आता है। यह अत्यन्त तरल और चंचल स्वर है। यह विलासकी चेष्टा और क्षुद्र वासनाका दिग्दर्शन कराता है।

अब आता है पंचम। महा-तेजस्वी, स्वयंभू तथा रंगीला स्वर। यह षड्जसे पूर्ण संवाद करता है, स्वर-सप्तकके प्रांगणमें प्रकाश बिखेरता है।

कोमल धैवत पंचमके समीपका स्वर है। समस्त सप्तकमें इसके बराबर शोक और वेदना दर्शानेवाला दूसरा कोई भी स्वर नहीं है। शोकरसकी परिसीमा इस स्वरके प्रभावसे प्राप्त होती है।

तीव्र धैवत इसके प्रतिकूल है। यह हट्टा-कट्टा, तन्दुरुस्त और कुश्तीबाज स्वर है। इसमें ग्राम्य तथा उग्र कामुकताकी झलक दिखाई पड़ती है।

तत्पश्चात् कोमल निषाद अलबत्ता सौम्य, आनन्दमय, वात्सल्यपूर्ण तथा किंचित् करुण प्रकृतिका स्वर है। इसी कारण यह शृंगार, वीर, करुण और आनन्द इत्यादि अनेक भावनाओंसे सरलता-पूर्वक समरस हो जाता है।

इसके बाद सप्तकका उपान्त्य स्वर तीव्र निषाद आता है। यह स्वर भालेकी नोकके समान तीक्ष्ण होता है। अत्यन्त आर्त पुकार अथवा तीव्र वेदनाका आभास इस स्वरमें मिलता है।

और अन्तमें आता है तार षड्ज। ऐसा लगता है मानों रागके अन्तरमें विलीन समस्त रस इस स्वरके द्वारा निचोड़ निचोड़ कर सारे वातावरण पर आच्छादित हो रहा है।

—गोविंदराव टेम्बे

['वाग्गेयकार पं० ओमकारनाथजी ठाकुर' मेंसे]



રાગિણી
ભિત્તિચિત્ર : ઉદયપુર
: આલેખક :
જગન્નાથ અહિવાસી

સંગીત

॥ नादाधीनं इदं जगत् ॥

जीवन जखन सुकाय जाय
करुणा धाराय एसो ।
सकल माधुरी लुकाय जाय
गीत सुधारसे एसो ।।

— रवीन्द्रनाथ ठाकुर

☆ ☆ ☆ 'ખ્યાલ' ગાયન : એક વિચાર

લેખક : **શ્રી શિવકુમાર શુકલ,** આચાર્ય, કૉલેજ ઑફ ઇન્ડિયન ક્લાસિકલ મ્યુઝિક, વડોદરા

ઉત્તર ભારતીય સંગીતની શાસ્ત્રીય ગાયન–પરંપરમાં "ખ્યાલ" શબ્દ દ્વારા સૂચિત થતો ગાયન-પ્રકાર આજે સંગીતરસિક શ્રોતૃહૃદયમાં પ્રમુખસ્થાને સુપ્રતિષ્ઠિત થયેલ છે.

તેમ જ આપણે ત્યાં વિશિષ્ટ પ્રકારનાં શાસ્ત્રીય સંગીતમાં આ ખ્યાલ-ગાયનને પ્રમાણીએ છીએ તે આજની સુપ્રસિદ્ધ હકીકત છે.

આ લઘુ લેખ દ્વારા "ખ્યાલ" ક્યારે શરૂ થયો તેની ઐતિહાસિક કે તેની પરંપરાની વંશ-વિગતમાં નહીં પ્રવેશતાં, ફક્ત "ખ્યાલના" 'સુધર્મ વિધર્મ' સંબંધી થોડા સામાન્ય વિચાર રજૂ કરું છું. તેની નોંધ લેવા સુજ્ઞ સંગીતરસિક શ્રોતા-વાચકોને વિનંતિ.

આધુનિક સંગીતમાં "ખ્યાલ" નામાભિધાનરૂપી શબ્દ થકી આપણે કયા ગીતપ્રકાર કે કયા ગાયન-વિધિને સૂચિત કરવા માગીએ છીએ, તેની સ્પષ્ટતા થવી જરૂરી છે. "ખ્યાલ" શબ્દનો સામાન્ય અર્થ સંગીતમય વિચાર છે. શાસ્ત્રીય સંગીતમાં તે કેવો હોવો જોઈએ, તે માટે તેમાં (ખ્યાલમાં) રહેલ અંતર્ગત વિચારની સંસ્કારિતા નક્કી થવી જરૂરી છે, કારણ આજે તેને (ખ્યાલને) શિષ્ટ સંગીતમાં લોકાભિરુચિનું ગૌરવપ્રદ સ્થાન મળ્યું છે. આ વિશિષ્ટ સ્થાનને કારણે તેની અગત્ય આપણને સંગીત-સાધનાના શૈક્ષણિક સ્તર ઉપર સમજાય, તો આ "ખ્યાલ" શબ્દ કેવળ સામાન્ય વિચાર ન રહેતાં "સદ્‌વિચાર"નું માધ્યમ અને આદેશનું આમુખ બની જાય છે. મારા અંગત નમ્ર મતે આમ થવું જરૂરી લાગે છે.

પ્રાચીન ગાયન-પરંપરાની ધ્રુવપદ ગાયન-શૈલીની ઉચ્ચ સાહિત્યિક પસંદગી સામે આજના "ખ્યાલ"ની શબ્દ અને કાવ્ય-સાહિત્યની પસંદગી વામણી દેખાય છે.

ધ્રુવપદના જ સંતાન અને વારસદાર "ખ્યાલ"નું આ વિચારદૌર્બલ્ય એ શાસ્ત્રીય અને શિષ્ટ સંગીતની હીન પ્રતારણા છે. આ પરિતાપમાંથી મુક્ત થવાનો ગહન અને સર્જનાત્મક વિચાર "ખ્યાલ" ગાયનમાં તેથી આવશ્યક લાગે છે.

ભારતની ઐતિહાસિક અને રાજકીય ગુલામીની વિષમ પરિસ્થિતિમાં આમ થયું હોય તે સ્વાભાવિક છે. આજે દેશ જ્યારે રાજકીય સ્વાતંત્ર્યનાં સ્વાધીન પગલાં ભરી રહ્યો છે, ત્યારે ભારતીય કલાસ્વાતંત્ર્યના પ્રદેશમાં પણ આ સ્વયંભૂ ભાવનાને પોષક એવો મુક્ત વિચાર થવો જરૂરી છે. તેથી "ખ્યાલ"માં પ્રથમ સુધારની દૃષ્ટિએ આવશ્યક કદમ તેમાં પ્રવેશેલ બૌદ્ધિક રીતે દુર્બળ અને હીન ભાવનાપોષક વિચારોને દૂર કરવાની અગત્ય છે. તે સાથે સંગીતસાધકોને અને કલાગુરુઓને વૈયક્તિક રીતે આ સમજાય તો આ દૂર કરેલા વિચારોને સ્થાને સદ્‌ભાવનાને પોષક અને શ્રોતૃવર્ગના બૌદ્ધિક સ્તરને ઉન્નત કરી શકે તેવા વિચારોને આપમેળે પ્રવેશ મળે છે. તે સાથે હિન્દી કાવ્ય-સાહિત્યમાંના પ્રાચીન અને અર્વાચીન સાહિત્યના પદસંગ્રહ-માંથી "ખ્યાલ"ને વિભૂષિત કરવાની પ્રેરણા, પસંદગી મળે છે. આમ આવા કલા-વિકાસને ઝંખતા જાગ્રત શિષ્ટ શ્રોતૃ-સમાજને બૌદ્ધિક સ્તરે આકર્ષવાની શક્યતા સર્જાય છે; અને તેની સાથે સાથે આ જાગ્રત વિચાર-સંવાદિતાના સભાન સંગીતસાધક કે પ્રતિભાસંપન્ન પ્રયત્નશીલ કલાકારમાં નવીન ઉન્મેષ સાથેની પ્રજ્ઞાબુદ્ધિનું અવતરણ સ્વાભાવિક બને છે, ને મુક્ત કલા-સ્વાતંત્ર્યની પ્રતીતિજન્ય અનુભૂતિ લાધે છે. આ રીતે શ્રુતિ સંગીતમય અનાહત ધ્વન્યાલોકની "વિસર્જન" સૃષ્ટિમાં સાધકની સ્વતઃપ્રેરણાનો નિત્યનૂતન આવિષ્કાર સધાય છે. સંગીતસાધનાની "સ્વયમેવં" પ્રેરણા આ "શ્રુતિ" અનુરણનથી જાગી ઊઠે છે. આમ સ્વયંભૂ કલાકાર-

સાધકની વૈયક્તિક ચેતના ને આર્ષદર્શનની તેની અભીપ્સા સાકાર થઈ શકે છે; તેથી ક્રાન્તદર્શી સંગીત સાધકોમાં ભાવાત્મક સદ્‌વિચાર-સંવાદિતાની અભિન્ન પ્રાણ-પ્રતિષ્ઠા થવી જરૂરી છે.

ધ્રુવપદ ગાયનની પરંપરાગત રૂઢિશૃંખલામાંથી "ખ્યાલ" ગાયનનો મુક્ત થવાનો મૂળમાં ક્રાન્તિજનક પ્રયાસ આજ સુધી લોકાભિરુચિની અપેક્ષાએ અફળ રહ્યો છે. તેથી ખ્યાલ ગાયનની મુક્ત શૈલીમાં વિશ્વાસ રાખવો જરૂરી છે; તે સાથે આધુનિક સંગીતરસિક સમાજને શાસ્ત્રસંમત બૌદ્ધિક સ્તર ઉપર આકર્ષી શકે તેવા કાવ્ય-સાહિત્યની પણ જરૂર છે.

શાસ્ત્રીય સંગીતની મર્યાદામાં ને વ્યક્તિત્વની સ્વાભાવિક રેખામાં રહીને આ "ખ્યાલ" શબ્દ વધુમાં વધુ સ્વાતંત્ર્ય બક્ષે છે, કલા સ્વાતંત્ર્ય અને સર્જક-પ્રતિભાને "આવાહન" સમાન આ "ખ્યાલ" શબ્દ વિચાર સ્ફૂર્તિને બહોળો અવકાશ આપે છે. આ રીતે માનવી-કલાકારની સ્વૈચ્છિક વિચારધારાને સ્થાન મળે છે, ત્યારે તે વિષે વધારે વિચાર મનન થવું આવશ્યક લાગે છે. આ મનન-નિદિધ્યાસનમાંથી નિષ્પન્ન થતી ગહન વિચારધારાથી માનવના સુસ્વભાવને પોષક થતી ભાવનાથી, આધુનિક ખ્યાલનું સામર્થ્યવાન નવસંસ્કરણ થવું આવશ્યક જણાય છે. આમ બની શકે તે માટે સ્વરશબ્દના ઉભયના સંયોજક સામર્થ્યવાન વાગ્ગેયકારની (composer) આવશ્યકતા છે. ભૂતકાળમાં આ વિષે પ્રયોગો થયા છે ને હજુયે થતા જાય છે. જે પ્રયોગોમાં વિચારસામર્થ્ય અને સ્વરસંવાદિતા છે તે આપબળે જ પોતાનું સ્થાન આ "ખ્યાલ"ની સંગીતસૃષ્ટિમાં પ્રાપ્ત કરશે જ, તેવી અભિલાષા સેવી આ લઘુ લેખ "નાદબ્રહ્મ"ને સમર્પણ કરું છું.

FINE ARTS IN EDUCATION

If we believe in the ideal of a total education, the status and standard of the fine arts must be on par with reading and writing. So far the arrangements made have been far from adequate. The reason for this, as it appears to me, is that there are among us people who believe art to be the specialised province of a few professionals and who think that it is without any relation with the life of the people. Even educated persons are not ashamed to confess their want of appreciation of the arts, what to speak of the general mass who do not see any difference between painting and photography; who gape in amazement at imported Japanese baby-toys as the highest specimens of art; who instead of reeling a pain in the eye, love to look at the hideous red, blue and violet German 'wrappers'; who, pleading necessity, use tin-cans instead of the cheaper and easily available beautiful earthen pots. For all this it is our educated folk, especially the universities, that should be held responsible. To a superficial view, in the educational field our national culture seems to be improving. But at the same time the poverty of our sensibility has been growing more and more painful. The remedy for this is an extensive art education among the so-called educated few; for it is the educated minority that sets the standard for the rest.

(From: "The Vishvabharati Quarterly") —**Nandalal Bose**

રાગિણી ટોડી : સોમાલાલ શાહ
(કલાકાર તથા 'કુમાર'ના સૌજન્યથી)

☆ ☆ ☆ પંડિત ઓમ્‌કારનાથજી ઠાકુર : સંસ્મરણ, સાધના અને સિદ્ધિ

લેખક : **શ્રી રતિલાલ છાયા,** ઉપાધ્યક્ષ, શ્રી-રંગમ્ પોરબંદર

[૧]

ભારતીય સંગીતની ઉજજવલ આશા સમા, સ્વસ્થ ગાયકીને સ્વરની પુષ્પશય્યામાં રમાડતા, ઉછાળતા અને અર્ચના કરતા પરમ સ્વસ્થ ગાયક શિવકુમાર શુક્લને પ્રત્યક્ષ અને પરોક્ષ રીતે સાંભળ્યા છે; કંઠની ખરલમાં માધુર્યને ઘૂંટીઘૂંટીને મુલાયમ સ્વરહેલીથી અને આસાની ભરેલી આલાપચારીથી ઝીંઝોટીના આર્દ્ર-મધુર સ્વરો દ્વારા "પિયા"ની યાદ છેડતા ખાંસાહેબ અબ્દુલ કરીમખાનને, પ્રત્યક્ષ નહીં તો પરોક્ષ રીતે, સાંભળેલા છે. સંમુખે ભાવપૂર્વક ટેકવેલા બીનને પૂજ્યભાવથી વંદના કરતા અને ક્રમશઃ મીંડની અનવરત વર્ષાથી હૃદયની ઊર્મિઓને ઢંઢોળતા અને અભિષેકતા સૌરાષ્ટ્રના મહંમદખાનના વીણાવાદનનો મસ્ત અનુભવ લીધેલો છે. શરણાઈ જેવા સરળ છતાંય મંગલ સ્વરોથી અંતરીક્ષને ભરી દેતાં વાદ્ય દ્વારા હિંદુસ્તાની સંગીતનાં સંકુલ રાગરાગિણીઓના સ્વરોને શ્રોતાજનો ઉપર મોતીની ઝડી મારફત વરસાવતા બિસ્મિલ્લાખાનને પોરબંદરમાં હાજરાહજૂર સાંભળ્યા છે; વૈષ્ણવ જીવનના પરમ માધુર્યને સ્વરમાલાઓ ઉપર આસાનીથી લહેરાવતા સુપ્રસિદ્ધ હાર્મોનિયમવાદક અને સંગીતનિપુણ પૂજ્ય દ્વારકેશલાલજી મહારાજની મધુર અને ચટકીલી સંગીત બેઠકો ખૂબ નિરાંતે અનેક વાર માણેલી છે; પરન્તુ 'પથદીપ'ને ઉપક્રમે જે બુલંદ નાદસંચાર આજથી ઓગણીસ વર્ષ પહેલાં સાંભળ્યો, તે આજે સાંભળવા મળતો નથી. હિન્દુસ્તાની સંગીતમાં આજે તમને માધુર્ય મળશે; સ્વસ્થતા મળશે; અભિનવતા પણ જોવા મળશે, પરંતુ પેલી ભાગીરથીના પુણ્યપ્રપાત જેવી બુલંદ સ્વરધારા નહીં મળે! શું એ સદાકાળને માટે વિલુપ્ત થયેલી રહેશે? એ સ્વરોના સાધક અને સિદ્ધ ઓમકારનાથજી ઠાકુર આપણી વચ્ચે આજે નથી એટલે જ આ પ્રશ્ન થાય છે. સારે નસીબે એમના પ્રભાવશાળી કંઠનું ક્યારેક લૉંગપ્લેઈંગ રેકોર્ડિંગ રેડિયો દ્વારા સાંભળવા મળે છે; છતાં પેલી પ્રભાવશાળી મુખમુદ્રા, એ મર્દાના સીનો અને સ્વરઆલોકની એ સિહલ શ્રુતિઓ હવાને ભરી દેતી, તે નથી જોવા કે સાંભળવા મળતાં. એમના પ્રતાપી વ્યક્તિત્વ અને હાજરાહજૂર કંઠ આપણને સાંપડી શકતાં નથી. રાજ-કારણના તગતગતા સમાચારો છાપવાને ટેવાઈ ગયેલા વૃત્તવિવેચકોને પણ તેની શૂન્યતા સાલતી નથી. એ બતાવે છે કે સંગીતની બાબતમાં એક કદરદાન પ્રજા તરીકે આપણે ક્યાં ઊભા છીએ.

આ ભવ્ય સંગીતપુરુષનું મારા મનમાં હંમેશાં એક મુગ્ધ અને રમણીય સ્મરણ રહ્યું છે. ઓગણીસ વર્ષ ઉપરની એ વાત. વિચાર કર્યો કે 'પથદીપ'ને ઉપક્રમે એમનું ભારતીય સંગીત ઉપર એક સપ્રયોગ વ્યાખ્યાન ગોઠવીએ. એમણે એવું જ ઘણું સુંદર, સરસ, સપ્રયોગ, કાવ્યમય વ્યાખ્યાન અમદાવાદ સાહિત્ય સભાના વાર્ષિક સમારંભમાં આપેલું. તેથી ખૂબજ પ્રભાવિત થઈને, મેં નમ્રતાપૂર્વક પૂ. પંડિતજીને, સભ્ય-પદમાં નાની છતાં ગુણકક્ષાએ જરાય નિર્બળ નહીં એવી, એ સંસ્થાના ઉપક્રમે વ્યાખ્યાન આપવા વિનંતી કરી. તેમને મેં પત્રમાં લખ્યું કે આપ ગાંધીજીની જન્મભૂમિનાં દર્શને પધારો અને અમને આપનાં દર્શન અને શ્રાવણનો લાભ આપો. પંડિતજી કલાકાર ખરા, પણ વ્યવહારકુશળ પહેલેથી જ. એટલે તેમણે લખ્યું: 'હું ખુશીથી આવીશ, પણ વ્યાખ્યાન સાથે અનુબદ્ધ હશે તેટલું જ સંગીત કરીશ, વિશેષ નહીં.' અને પત્રને અંતે બે પ્રશ્નો પૂછ્યા: 'તમારી સંસ્થામાં નામદાર મહારાજા સાહેબ તથા શ્રી નાનજીભાઈ સભ્ય છે કે નહીં?' તેમની આ પૃચ્છાનો મોઘમ ઉત્તર આપવો યથાર્થ ન લાગ્યો. તેથી સ્પષ્ટ લખ્યું: 'બન્નેમાંથી એકેય પુરુષ 'પથદીપ'ના સભ્ય નથી. અલબત્ત પોરબંદરના મહારાજા સાહેબ સંગીતજ્ઞ પુરુષ છે પણ તેઓ ઉટી છે. મુ. શ્રી નાનજીભાઈ અત્રે ઉપસ્થિત હશે, તો અવશ્ય તેમને નિમંત્રણ આપીશું. તેમને અનુકૂળતા હોય,

તો તેઓ પધારે ખરા. તેમના પુત્ર શ્રી ધીરેન્દ્રભાઈ અમારા સંસ્થાપક-સભ્ય છે, પણ હાલ તેઓ યુગાન્ડા છે.' એટલું લખી છેવટે એક સૂચક વાક્ય ઉમેર્યું : 'આપે સાથે સાથે અમને એવું કેમ ન પૂછયું કે આપના મંડળમાં કેટલા સંગીતજ્ઞ અને સંગીત-રસિક સભ્યો છે? આપના જેવા કલાકાર પાસેથી અમે તો કંઈક આવી કસોટીની આશા રાખી હતી.' આ છેલ્લા વાક્યની, પત્ર મળતાં, વીજળિક અસર થઈ અને વળતો ઉત્તર આવ્યો : 'હું પોરબંદર અવશ્ય આવું છું. આપ સૌને મળતાં મને ખૂબ જ આનંદ થશે!'

પંડિતજીના પોરબંદર પધારવાના સમાચાર મેં એક વયોવૃદ્ધ દક્ષિણી સંગીતકાર–મિત્રને કહ્યા. તેમણે કહ્યું : 'અરે! તમે આ શું કર્યું? ત્રણ દિવસ તો ઠીક, ત્રણ કલાક પણ તેમને સાચવવા મુશ્કેલ થઈ પડશે. એ તો મહામાની પુરુષ છે.' હું મૂંગો રહ્યો. 'પથદીપ'ના સભ્ય મિત્રો સાથે મસલત કરી ભારતીય સંગીતના આ સ્વરસ્વામીનું યોગ્ય સ્વાગત કરવા નિર્ણય કર્યો. સૌરાષ્ટ્રનાં રાજ્યોનું વિલીનીકરણ તે વખતે તાજેતરમાં થયું હતું અને અખંડ સૌરાષ્ટ્રનો પહેલી જ વાર જન્મ થયો હતો. પોરબંદરમાં શ્રી નરેન્દ્રભાઈ બૂચ અને વસંતભાઈ મહેતા એડમિનિસ્ટ્રેટર તરીકે નિમાયા હતા. આ બન્ને પુરુષોને હું મળ્યો અને હોંશભેર વાત કરી : 'પંડિતજી હિન્દુસ્તાની સંગીત ઉપર સપ્રયોગ વ્યાખ્યાન આપવા પધારે છે. તેઓને આપણા રાજ્યના અતિથિ કરવા જોઈએ.' અને ઉમેર્યું, 'સ્વાતંત્ર્ય પછીના આ નવા યુગમાં કલાકાર પ્રત્યેની દૃષ્ટિ આપણે બદલવી જોઈએ. એ દૃષ્ટિ આશ્રયદાતાની નહીં, પરંતુ તેમના તરફ પ્રજાના સંસ્કારનેતા તરીકે રાજ્યે અને પ્રજાએ જોવું જોઈએ–માત્ર આદરપૂર્વક નહીં પણ અદબપૂર્વક.' એ બન્ને પુરુષો સંસ્કારી હતા; એટલે તેમને મારી વાત ગળે ઉતરી ગઈ અને ખાસ સત્તા વાપરીને પંડિતજી માટે રાજ્યના અતિથિ તરીકે વ્યવસ્થા કરવા હુકમો કાઢ્યા. જોકે રાજ્ય તેમ ન કરી શકે તો 'પથદીપ' બધું ઉત્તરદાયિત્વ સ્વીકારવાને તૈયાર હતું જ, પરંતુ તેમણે હોંશભેર ગુજરાત અને ભારતવર્ષના આ સ્વરસમ્રાટને છાજે અને તેમને અને તેમના સાથીઓને ઊણપ ન લાગે તેવો પાકો પ્રબંધ કરવા ઇચ્છા વ્યક્ત કરી અને બંદોબસ્ત પણ થયો.

પૂજ્ય પંડિતજી જે દિવસે પોરબંદર પધારવાના હતા, તે સવારે સર્વ મિત્રો સ્ટેશને તેમને ઉતારવા ગયા. અમારી સંસ્થાના સુપ્રસિદ્ધ ફોટોકલાકાર શ્રી હરજીવનદાસ પંડિતે ગ્રૂપ-ફોટો લીધો. અમે ફૂલહાર કર્યા અને મુસાફરી સુખરૂપ થઈ કે નહીં તેના કુશળ–સમાચાર પૂછયા. પહેલાં જ દર્શને પંડિતજી ખૂબ ખુશ-મિજાજ અને પ્રસન્ન દેખાતા હતા. સ્વરનો સૂરમો એમની આંખમાં આંજેલો હતો. ભારતીય સંગીતની આરાધનાની મૂર્તિ દૃષ્ટિ સમક્ષ ખડી થતી હતી અને પેલો "માની" ગણાતો પુરુષ એમાં ક્યાંય જોવા જડતો ન હતો. તરત જ રાજ્યની મોટર દ્વારા એમને ભોજેશ્વર ગેસ્ટ હાઉસમાં લઈ ગયા અને તેમને ત્યાંની સુવિધાથી વાકેફ કર્યા.

તે સાંજના તેમના યોજેલા વ્યાખ્યાન માટે 'પથદીપે' સંપૂર્ણ તૈયારી કરી રાખેલી હતી. સી-ગ્રીન રંગનાં વિઝિટિંગ કાર્ડની સાઇઝનાં પતાકડાં ઉપર ટાગોરનાં 'સ્ટ્રે-બર્ડ્ઝ'માંથી ટૂંકાં ટૂંકાં કાવ્યમુક્તકો ટાઇપ કરાવી રાખ્યાં હતાં. નાના મઝાના આકર્ષક પુષ્પગુચ્છો આવતાંવેંત નિમંત્રિતોને પ્રદાન કરવા માટે પુષ્પછાબોમાં ભરી રાખ્યા હતા. ભાવસિંહજી હાઈસ્કૂલના મધ્યખંડને બોગનવેલિયાની રંગીન પાંદડીઓથી શોભતાં લીલાં-છમ આસોપાલવનાં તોરણોથી ઔચિત્યપૂર્વક શણગારવામાં આવ્યો હતો. વ્યાસપીઠની પાછળ પૂજ્ય ગાંધીજીનું શ્રી અહિવાસજીએ કેન્વાસ ઉપર કરેલું એક વિશાળ પોર્ટ્રેઇટ આભલાંથી ભરેલા બે ટોડલીઆ વચ્ચે મૂકેલું હતું અને આસપાસ ચાકળા અને તોરણો મૂકીને પોરબંદરના પૅરિસ-રિટર્ન્ડ પોર્ટ્રેટ કલાકાર શ્રી નારાયણ ખેરનાં શ્રી અરવિંદ અને ટાગોરનાં કેન્વાસ-પેઇન્ટિંગ ગોઠવી દીધાં હતાં. વિશાળ હૉલની બરાબર સામી ભીંતે એક મોટો ત્રિરંગી રાષ્ટ્રીય ધ્વજ લગાવેલો હતો. નિમંત્રિતો અને સભ્યો એક પછી એક આવતા જાય. તેમ પેલો પુષ્પગુચ્છ અને સાથે મુક્તક વાળું કાર્ડ સ્વયં સેવકો આપતા જાય. આમ પહેલેથી રંગનું અને કાવ્યનું વાતાવરણ જામતું જતું હતું. સંગીતનું મધુર આહ્લાદપૂર્ણ વાતાવરણ તો હવે જામવાનું હતું. નિયત સમયે પંડિતજી પધાર્યા–સ્વરના કોઈ અપ્રતિમ સમ્રાટ સમા. પ્રચંડ દેહયષ્ટિ, વિશાળ લલાટ,

માંસલ બાહુઓ, સુદૃઢ સ્કંધપ્રદેશ પર વહી રહેલાં વાંકડિયા વાળ, ઉરેબ ચોરણી અને લગાવેલો સંગીતકારનો ઝબ્બો — આ બધું એમના પ્રતાપશાળી વ્યક્તિત્વને વધારે પ્રતાપશાળી બનાવતું હતું. અવશ્ય એમનામાં ગૌરવ હતું પરંતુ ક્યાંય એમાં 'અભિમાન' દેખાતું ન હતું. આપણા સાંસ્કૃતિક વ્યવહારની એ કમનસીબી છે કે આપણે વિદ્વાનો કે કળાકારોનો સત્તાને ત્રાજવે અથવા સંપત્તિની તુલાએ જોખ કરવા ટેવાયેલા છીએ. કલાકાર એ કંઈ નિર્જીવ વસ્તુ નથી, પરંતુ જીવંત ધબકારશીલ વ્યક્તિ છે. તેના જીવનમાં જેની સાધના પડેલી છે, જે વસ્તુમાં તેને અનન્ય રસ છે, તે વસ્તુની ભૂમિકા ઉપર ઊભીને આપણાં સંપત્તિ અને સત્તાને બાજુએ રાખીને, આપણે તેમનો આદર કરી શકતા નથી. 'પથદીપ'ની સ્વાગત-પદ્ધતિ હમેશાં કલાભકતની કલાકાર પ્રત્યે હોવી જોઈએ તેવી રહી છે અને તેથી જ કદાચ તેણે વધારેમાં વધારે કળાકારો અને સંસ્કારી પુરુષોના આદર અને સમભાવ મેળવેલ છે. પંડિતજી જેવા વ્યાસપીઠ ઉપર બેઠા કે પોરબંદરથી પંદરેક માઈલ દૂર આવેલ, મહારાજા સાહેબના મેન્ગો પ્લેન્ટેશન પાસે આવેલા તોરણિયાના ખંભાળા તળાવના વોંકળામાંથી પૂરાં કદનાં મંગાવી રાખેલાં બે પદ્મો તેમને અર્પણ કર્યાં. વીણાવાહિની દેવીના આ પરમ આરાધકના દિલમાં એથી એક અનેરો ઉમળકો વ્યાપી ગયો. તેમનાં નેત્રમાં ચમક આવી અને પછી પેલો જતનપૂર્વક ગૂંથેલો પુષ્પગુચ્છ અને ટાગોરની કાવ્યપંક્તિવાળું કાર્ડ અર્પણ કર્યાં. એમની સ્વરકલ્પનાને તેમણે પાંખો આપી. તેમને ખરેખર ધારણા વળી કે આવ્યો છું તો યોગ્ય ઠેકાણે. એમનો પરિચય આપવાનું મારે માથે આવ્યું હતું. મેં પરિચય આપતાં કહ્યું : "ભારતવર્ષના એક સમર્થ સંગીત-સમ્રાટનું આપણે સ્વાગત કરીએ છીએ. તેમણે અત્રે પધારીને આપણા નાનકડા નગર પર એક મોટો અનુગ્રહ કરેલો છે. ક્યાં 'પથદીપ' અને ક્યાં એમના જેવા સમર્થ સંગીતકાર? છતાં આપણાં ટાંચાં સાધનો અને પાખી સુવિધાની ગણના કર્યા સિવાય તેઓ વ્યાખ્યાન અર્થે પધારેલા છે, એ માટે આપણે સૌ એમનાં અહેસાનમંદ છીએ.' એ પછી એમની ગાયકી વિષે કહ્યું, 'એમને વિષે બોલવાનો કે એમનો પરિચય આપવાનો આપણામાંથી કદાચ કોઈને અધિકાર નથી. હા, પૂજ્ય દ્વારકેશલાલજી મહારાજ અહીં ઉપસ્થિત હોત, તો તેઓ જરૂર તે માટે લાયક ગણાય. પણ એ સંગીતપ્રેમી ધર્મપુરુષને તસ્દી દેવી એ પણ વ્યાજબી નહીં. છતાં એટલું કહીશ કે ભારતીય સંગીતમાં પૌરુષસભર કોઈની ગાયકી હોય, તો તે તેમની જ છે. એમની ગાયકીમાં માધુર્ય, રંગ, ઓજસ અને પૌરુષ એકીસાથે યથાસમયે આવી બેસે છે. શંકરે સ્વર્ગમાંથી ગંગા ઉતારી અને જટામાં ઝીલી તેને ભારતવર્ષની ધરતી ઉપર વહેતી મૂકી. તેમણે પણ આ યુગના શંકર માફક સ્વરલોકની રસગંગાને પોતાની સાધનાની જટામાં ઝીલેલી છે અને તેના ચંડસંઘોષને માધુર્યમાં કાલવીને ભારતની હૃદયધરતી ઉપર નાયગરાના પ્રપાતની છોળો માફક સંયત કરીને વહેતો મૂકેલો છે. એમના કંઠમાં શિવગંગાના પ્રપાતનો સંવાદમય સંઘોષ છે. તેઓ આજે આપણને જે વ્યાખ્યાન આપવાના છે, તેમાં તેમની વિદ્વત્તાનો તો પરિચય થશે; પરંતુ સાથે સાથે એ ગગનસંઘોષભર બુલંદ સંગીતનો પણ ક્યારેક ક્યારેક આસ્વાદ મળી જશે. આપ સૌ વ્યવસ્થિત જલસાની તેમની પાસેથી આશા રાખી નથી આવ્યા એમ હું માની લઉં છું.' આ શબ્દોની પંડિતજીના હૃદય ઉપર ધારી અસર થઈ. એમના નિર્દેશમાત્રથી એમના બે સાથીઓએ તંબૂરને ઉછંગમાં ધારણ કર્યા અને સ્વરભ્રમરોનો ગુંજારવ હવામાં પથરાઈ ગયો; અને એ પછી આખ્યાનનું મુખ બાંધવા સૌરાષ્ટ્રમાં જાણીતા લોકભજનનું એમણે ધ્રુવપદ લીધું અને તેને જુદી જુદી રીતે ગાવાથી, પલટવાથી, તેની પાછળ છુપાયેલા શાસ્ત્રીય સંગીતના મૂળ સ્વરો અને ભાવચમત્કૃતિ કેવી રીતે થાય છે, તે ગાનના જુદાં જુદાં આવર્તનો દ્વારા સમજાવ્યું. ભજનની પંક્તિ હતી — 'અગનાની રે...કાં...નીંદરમાં સૂવો?' એ પછી ક્રમશઃ ભારતીય રાગસંગીતનાં જુદાં જુદાં અંગો — શ્રુતિ, સ્વર, લય, તાલ, માત્રા, સૂરવિહાર અને છેક આલાપચારીથી તરાણા સુધી રાગનું સ્વરૂપ બાંધવામાં કેવી રીતે ઉપયોગી થાય છે તેને વ્યાખ્યા અને પ્રયોગ સાથે સમજાવીને રાગરચનાનો નકશો દોરી આપ્યો. વ્યાખ્યાન જેમ જેમ આગળ વધતું ગયું તેમ તેમ ખંડ વિરલ પ્રસન્નતાથી છવાઈ ગયો. તેમને શ્રોતાજનો, વાતાવરણ અને કલા પ્રત્યેના ઉપગમે એવી પ્રેરણા આપી હતી કે એમ કરતાં કરતાં તેઓ રાગની રસસિદ્ધિ કેવી રીતે થાય છે, તે ઉપર ક્રમશઃ આવી ગયા. તેમની પ્રિય રાગિણી ખંભાવતી

અને નીલાંબરીને તેમણે બોલાવી. શૃંગાર અને કરુણ, મિલન અને વિરહ, આનંદ અને વેદના જાણે વાતાવરણમાં આકાર લઈને બેસી ગયાં. આ રાગનાં સ્વરૂપો સમજાવતાં પંક્તિના લય અને ભાવને જુદી જુદી રીતે પ્રયોજતાં રસસિદ્ધિ કેટલી સહજ છતાં ગહન બને છે, તે તેમણે દર્શાવ્યું, ત્યારે લાગ્યું કે પંડિતજી શુષ્ક શાસ્ત્રજ્ઞ નથી પણ રસસિદ્ધ કલાસ્વામી છે. અને એ બધું કહ્યું, પણ એમણે કેવી કાવ્યમય વાણીમાં? શાસ્ત્રજ્ઞ, સંગીતકાર અને કવિનો એમનામાં જાણે સંગમ થયેલો લાગ્યો. પૂરા દોઢ કલાક સુધી એ વ્યાખ્યાનને—આ ગંભીર વ્યાખ્યાનને—શ્રોતાઓ સમક્ષ રમાડતા ગયા. ન થાક; ન કંટાળો. સર્વત્ર વ્યાપી રહેલી જ્ઞાન અને સ્વરના આનંદની અનર્ગળ પ્રસન્નતા મનને અને હૃદયને સભર કરી દેતી હતી. શ્રોતાજનોએ એક અભૂતપૂર્વ અનુભવ મેળવ્યો. પ્રસન્ન શાંતિ વચ્ચે કોઈથી બોલી જવાયું, 'આવું શાસ્ત્રીય છતાં આનંદમય વ્યાખ્યાન અમે ક્યારેય સાંભળ્યું નથી'.

છેવટે આભાર માનવા ઊભો થયો. પંડિતજી સાથે સદ્‌ગૃહસ્થના કરાર હતા કે ભાષણથી અતિરિકત ગાવાનું કહેવું નહીં. એટલે તેમનો મેં ખૂબ જ અદબપૂર્વક આભાર માન્યો અને નિર્દેશ કર્યો કે પ્રત્યેક સમારંભની પૂર્ણાહુતિ અમે આપે ગાયેલા 'વન્દે માતરમ્'ની રેકર્ડથી કરીએ છીએ. આજે જ્યારે આપ ખુદ ઉપસ્થિત છો, ત્યારે એ રેકર્ડ વગાડવી એમાં આપને શિષ્ટતા અને ઔચિત્યનો ભંગ તો નહીં લાગે ને? આપની સાથે વચનથી બંધાયેલા છીએ એટલે એમ કેમ કહીએ કે આપ જ ગાઓ?' કલાકાર પ્રત્યેની નજાકતભરી નિર્લોભવૃત્તિથી મેં વાત છેડી. તેઓ મારા કહેવાનો ભાવ સમજી ગયા અને એ પ્રતાપી વ્યક્તિત્વ અને બુલંદ કંઠવાળા પુરુષ વ્યાસપીઠ ઉપર તરત ઊભા થઈ ગયા. 'વન્દે માતરમ્' ગાયું. માત્ર એક કડી નહીં પરંતુ આખુંયે; અને તેમણે જે અદાથી, ભાવનાથી, પ્રતાપથી, છટાથી અને સ્વરના અર્થદ્યોતક અનુનયથી ગાયું, તેમાં તેમના વ્યક્તિત્વના સકલ ગુણોનો આવિષ્કાર ઊછળી ઊછળીને આકાર ધરતો હોય તેમ લાગ્યું. ભારતમાતાના કોઈ પણ સપૂતે એ બંગીય કાફીને આટલા ભાવથી, આટલી છટાથી અને આટલા સ્વરસંઘોષથી કદાચ ગાઈ નહીં હોય. પોતાના વ્યાખ્યાનનું સમાપન કરતાં પંડિતજી ગળગળા થઈ ગયા અને ખૂબ જ નમ્રતાપૂર્વક કહ્યું કે ભાઈ રતિલાલ છાયાએ પરિચયમાં ઉલ્લેખ કર્યો, તે વાકય પત્રમાં ન ઉમેર્યું હોત, તો કદાચ હું અહીં ન આવ્યો હોત. હું તો કલારસિકોનો પણ તેટલો જ ભક્ત છું—એ વાત સાબિત કરવાને છેક ભરૂચથી પોરબંદર સુધીનો પ્રવાસ ખેડયો છે.' હવે મારે શરમાવાનો વારો આવ્યો. મેં એમણે લીધેલી તકલીફ માટે ક્ષમા માગી. સમાપન દરમિયાન ભારતીય સંગીત અને સંગીતકારો પ્રત્યે તે વખતે રાષ્ટ્રીય સરકાર ઉપેક્ષા સેવી રહી હતી, તેની વેદના પણ તેમનાથી વ્યકત થઈ ગઈ. આભારદર્શન દરમિયાન મેં તેનો ઉલ્લેખ કર્યો ને કહ્યું: 'આપના જેવા કલાકારને તે વળી સરકારની શી તમા હોય? કલાકાર પોતે, પોતાને સ્થાને બેઠો બેઠો સાધના કરે, તો અંતે ઇંદ્રનાં આસન પણ ડોલે. હજી રાષ્ટ્રીય સરકાર બેસીને માંડ ઊભી થઈ છે. સ્થિર થવાની બાકી છે. ત્યાં સુધી સાધના અને સબૂરી પ્રત્યેક કલાકારે કે સર્જકે ધરવી રહી. એ પોતાના જ કર્મયોગમાં મસ્ત રહેશે, તો સત્તા અને સંપત્તિ સામે ચાલીને શોધતાં આવશે!' અને એ મારી ભવિષ્યવાણી સાચી પડી. હિંદુસ્તાનની મોટામાં મોટી વિદ્યાપીઠ બનારસ હિન્દુ યુનિવર્સિટીમાં 'સંગીત-ભારતી'ની સ્થાપના થઈ અને તેના વરિષ્ઠપદે પંડિતજીની નિયુક્તિ થઈ. ત્યારથી તેઓ માત્ર રસજ્ઞ પ્રજાના નહીં, પરંતુ સમસ્ત રાષ્ટ્રના આદરણીય પુરુષ બની ગયા.

અફસોસ એટલો જ છે કે બેનિટો મુસોલિનીએ ઈટલીના પ્રવાસ દરમિયાન તેમના મર્દાના કંઠની ગાયકીથી આકર્ષાઈને, જે સ્વરસંઘોષનો તાળો કાઢવા, અનેક સ્વરશાસ્ત્રના નિષ્ણાતોને ટયૂનિંગ ફૉર્ક્સ લઈને બેસાડયા હતા, તે સાંભળવા મળતો નથી. એથી વિશેષ દુર્ભાગ્ય છે કે એ સ્વરની ગેરહાજરી કોઈને સાલતી નથી. આજે જાણે બધું જ મુલાયમ અને આછકલું આપણને જોઈએ છીએ. નવી પેઢીને એ સ્વરસાધના કે બુલંદી ખપતી નથી. ફિલ્મી અને હળવા સંગીતની મહેફિલના છીછરા સ્વરો અને વરણાગિયા ભાવો જ ગમતા લાગે છે. પરંતુ છેક નાભિમાંથી ઉપસ્થિત થઈને, ફેફસાંમાંથી પ્રાણવાયુ સંઘરીને, કંઠમાંથી ઘૂંટાઈ ઘૂંટાઈને આવતો બુલંદ નાદ કોઈને ઉપાસવો નથી. નાદબ્રહ્મની આપણી ઉપાસના એટલે જ મંદ પડેલી છે.

અર્વાચીન યુગમાં આપણી રસરુચિમાં ભરતી આવી છે કે ઓટ—અને તેમાંયે ઊંડાણ કેટલું—તેનો નિર્ણય નવી પેઢી પોતે જ કરી લે. અમારી પેઢીનાં એ સદ્ભાગ્ય હતાં કે અમને એ સાધના, એ અવગાહન અને એ બુલંદીનો લાભ મળ્યો. તે પણ આવા પુરુષપ્રવરોનાં તપશ્ચર્યા અને કૃપા થકી. પાછળથી એક પત્રમાં દશેક વર્ષ પછી પંડિતજીએ લખેલું : 'પથદીપ મારું જીવનસંભારણું છે.' અમારે મન પણ આ સમારંભ જીવનનું પુનિત સ્મરણ બની ગયો છે.

[૨]

ભારતીય સંગીતના પ્રસિદ્ધ પુરસ્કર્તા, પ્રખર વિદ્વાન અને રસસિદ્ધ ગાયક પદ્મશ્રી ઓમકારનાથજી ઠાકુરનું થોડાં વર્ષ પહેલાં નિધન થયું. તેઓ એમની બુલંદ ગાયકી સાથે આપણી વચ્ચે આજે વિરાજતા નથી, ત્યારે એમના સમર્થ વ્યક્તિત્વને અને એથીય સમર્થ સંગીતસાધનાને ભારે હૃદયે અંજલિ દેવા સિવાય બીજો કોઈ વિકલ્પ વિધાતાએ આપણી પાસે રહેવા દીધો નથી, એ દારુણ પરિસ્થિતિનો સ્વીકાર કર્યા સિવાય છૂટકો નથી. એમના ચાલ્યા જવાથી હિંદુસ્તાની સંગીતજગતની એક વૈવિધ્યપૂર્ણ અને રંગીન વ્યક્તિત્વવાળી પ્રતિભા આપણી વચ્ચેથી અદૃશ્ય થઈ ગઈ છે અને સંગીતની ટૂંકી કે લૉન્ગ પ્લેઇંગ રેકોર્ડમાં પુરાયેલી એમની ગાયકીની ચીજો કે રેડિયોએ ઉતારેલી ટેઇપ્સ સિવાય, એ બુલંદ કંઠ સદાને માટે મૂંગો બન્યો છે ને સંગીતકલા પ્રત્યેનો તેમનો અનુરાગ, તે પ્રત્યેનો તેમનો પુરુષાર્થ અને તેમનાં સાધના અને સિદ્ધિ—એ સર્વ ભૂતકાળની ગાથા બની ગઈ છે.

પંડિત ઓમકારનાથજીનો જન્મ વડોદરા રાજ્યમાં આવેલા, ખંભાત નજદીકના, જહાજ નામના એક નાનકડા ગામડામાં ઈ. સ. ૧૮૯૭ના જન માસની ર૪મી તારીખે સ્વદેશાભિમાન અને શૌર્ય માટે જાણીતા એક નામાંકિત કુટુંબમાં થયો હતો. એમના પિતામહ પંડિત મહાશંકર ઠાકુર નાનાસાહેબ પેશ્વાના નજદીકના સાથી અને સહયોગી હતા. તેમણે આ પ્રથમ સ્વાતંત્ર્યયુદ્ધના નાયક નાનાસાહેબ સાથે ૧૮૫૭ના બળવામાં મહત્ત્વપૂર્ણ અને શૌર્યાન્વિત ભાગ લીધો હતો અને પોતાનાં દેશપ્રેમ તથા શૌર્યનો તેમણે તે જમાનાને પરિચય કરાવ્યો હતો. ઓમકારનાથજીના પિતા ગૌરીશંકરજી પંડિત વડોદરા રાજ્યની સેનામાં અશ્વદલની ટુકડીના ૨૦૦ ઘોડેસવારોના કૅપ્ટનપદે નિમાયા હતા અને રાજ્યમાં અંધાધૂંધી ફેલાવનારાઓ સામે તથા રાજ્યની શાંતિમાં વિક્ષેપ નાખનારા બહારવટિયાઓ સામે યુદ્ધ ખેલીને શૂરવીર પુરુષની કીર્તિને પામ્યા હતા; પરંતુ તેમની ઉત્તરાવસ્થાના દિવસોમાં તેઓ અલૂણી બાવા નામના સંતપુરુષના સમાગમમાં આવેલા હતા અને તેમણે તેમને પ્રણવનાદ અને જપયજ્ઞમાં પ્રવિષ્ટ કરેલા હતા. ઓમકારનો જપ આમ જીવનનો આધ્યાત્મિક નાદ બની ગયો હતો અને તેથી જ પિતાના ચોથા સંતાન ઓમકારનાથજીના જન્મ પહેલાં જ આવનાર એ બાળકનું નામ ઓમકારનાથજી પાડવું એમ એમણે આશ્ચર્યજનક ગણાય એવી રીતે પૂર્વસંકલ્પ કરી લીધો હતો.

સ્વદેશભક્તિ, અપ્રતિમ શૌર્ય અને સ્વમાનશીલતાનો વારસો આમ પેઢી-દર-પેઢીથી એમનાં કુટુંબીજનોને લોહીમાં મળેલો હતો અને ઓમકારનાથજીના પિતાજીએ પોતાના બાળકના છેક શૈશવકાળની જ અવધિમાં ત્યાગપૂર્ણ આધ્યાત્મિક જીવન જીવવાનો નિરધાર કર્યો, તેને પરિણામે ઊછરતા આ પ્રતિભાસંપન્ન બાળકને નાનપણથી જ ગરીબાઈને સહજ એવાં અનેક આપત્તિઓ અને વિટંબણાઓનો પ્રતિકાર કરવો પડયો હતો. એ બધાં વચ્ચે પેલા સ્વમાનશીલ અને વીરત્વભર્યા જીવનને લઈને આયુષ્યનાં શરૂઆતનાં વર્ષો ઘણી જ વિકટ પરિસ્થિતિ વચ્ચે ગાળવાં પડયાં. પરંતુ યુવાન ઓમકારનાથને તેનો લેશ માત્ર પણ રંજ ન હતો. આવી પરિસ્થિતિને લઈને જ, દુર્ધર્ષ સંયોગો સામે ઝૂઝવાની યુયુત્સાવૃત્તિ તેમનામાં વિકાસ પામી અને આખરે એ જ શક્તિ અને સાધનાએ એમને સંગીતજગતના સર્વોચ્ચ શિખરે મૂકી દેવાની તૈયારી કરી આપી. તેમનાં માતાજીના

વીરત્વપૂર્ણ વ્યક્તિત્વે એ શક્તિમાં ઉમેરો કર્યો અને પરિશ્રમ અને સ્વમાનના સંસ્કારો યુવાન ઓમકારનાથના જીવનમાં સીંચી આપ્યા.

તેર વર્ષની નાની વયે ઓમકારનાથજીના પિતા સ્વર્ગવાસી થયા અને યુવાન, કુટુંબભક્ત, આ પુત્ર માથે એક જબરી આપત્તિ આવી પડી. બરાબર એ સમયે યુવાન ઓમકારનાથનું ભરૂચના એક પારસી સજ્જન શાપુરજી મંચેરજી શેઠ સાથે સંકેતપૂર્ણ મિલન થયું. તેમણે તેમના કંઠનું માધુર્ય પારખીને આ સોહામણા કિશોર બાળકને, તેમના ભાઈ પંડિત બાલકૃષ્ણની અનુમતિ લઈને, મુંબઈના વિષ્ણુ દિગંબર પલુસ્કર સંચાલિત ગાંધર્વ મહાવિદ્યાલયમાં મોકલવાનું સૂચન કર્યું અને મુંબઈયાત્રાનો આ સખી ગૃહસ્થે પ્રબંધ પણ કરી આપ્યો. આ પ્રમાણે ઈ.સ. ૧૯૧૦માં યુવાન ઓમકારનાથ તે વિદ્યાલયમાં વિદ્યાર્થી તરીકે જોડાયા અને એમના સ્વર્ગસ્થ પિતાએ એમને માટે ભારે પ્રગતિશીલ કારકિર્દીનું જે સ્વપ્ન સેવ્યું હતું, તે દિશામાં આ પ્રવેશ દ્વારા પ્રથમ પગરણ મંડાયાં. વિષ્ણુ દિગંબરજી કોઈ પણ આશાસ્પદ વિદ્યાર્થીને પોતાના વિદ્યાલયમાં વિદ્યાભ્યાસ અર્થે રાખતા. ત્યાં છાત્રાવાસમાં ગુરુભાવથી તેનું પાલનપોષણ કરી, અધ્યયન કરાવતા અને અંતે તેને સંગીતનો દીક્ષિત બનાવી નવ વર્ષ સુધી સંસ્થામાં રહેવાની મુદત પૂરી થયા પછી, સ્વતંત્ર કારકિર્દી માટે ઈચ્છા હોય તો જવા દેતા. એમની આ સંસ્થા એક વિશાળ કુટુંબ જેવી હતી અને ગુરુ માત્ર ભણાવવાનું જ નહીં, પરંતુ પિતા, માતા અને માર્ગદર્શકનું કામ કરતા અને સખત સંચાલક તરીકે પણ પરિશ્રમ દ્વારા કામ લેવાનું ચૂકતા નહીં. એને લઈને વિદ્યાર્થીઓમાં વિદ્યા પ્રત્યેની આસક્તિ, વિનમ્ર શિષ્યભાવ અને કડક અનુશાસનના ગુણોની ખિલવણી થતી અને અભ્યાસ અને વ્યવહારુ કાર્ય પછી સંગીતશિક્ષણ અને તેના પ્રસાર અર્થે તે જ વિદ્યાર્થી પાવરધો બની જતો.

શરીરનો દુરસ્ત બાંધો, બુલંદ કંઠ, પરિશ્રમ કરવાની અપરિમેય શક્તિ અને કશુંક અસાધારણ કરી નાખવાની તમન્નાએ ગુરુએ ધાર્યું હતું તેથી વધારે ઝડપથી આ યુવાન વિદ્યાર્થી સંગીતવિદ્યાનાં અધ્યયન તથા ગાનકૌશલ પ્રાપ્ત કરતો ગયો અને તેના કરતાં આગળ વધેલા શિષ્યોનાં અભ્યાસ અને પ્રગતિને પણ નીરખવા લાગ્યો. આ સંસ્થાના પ્રેરક અને સંગીતમય વાતાવરણે તેનામાં સંગીતવિદ્યા પ્રત્યેની એવી ધગશ જાગ્રત કરી કે પોતાનો નિયત અભ્યાસ રોજ નિયત સમય કરતાં વહેલો પૂરો કરી, તે ફુરસદનો સમય સંગીતના પ્રાચીન ગ્રંથો ફંફોળવામાં અને તેમનો અભ્યાસ કરવામાં ગાળવા લાગ્યો. આજના ઓમકાર-નાથજીનો, એમની બુલંદ ગાયકીનો, એમના અપ્રતિમ સ્વરજ્ઞાનનો અને સૂરસાધનાનો જન્મ એવા પ્રેરણાપ્રચુર વાતાવરણમાં થયો.

ઈ.સ. ૧૯૧૭માં સાત વર્ષના વિદ્યાભ્યાસ પછી, પંડિત વિષ્ણુ દિગંબરજીએ એમના આ વિલક્ષણ શિષ્યનાં પ્રગતિ અને સિદ્ધિ માટે સંતોષ વ્યકત કર્યો અને બે વર્ષ માટે લાહોરના ગાંધર્વવિદ્યાલયના આચાર્યપદે તેની તરત કામ કરવાને માટે નિમણૂક કરી, ત્યારે તેમની ઉંમર માત્ર વીસ વર્ષની હતી. પરંતુ તે સંસ્થામાં ગુરુએ સોંપેલું કાર્ય કરતાં કરતાં, વર્ગકાર્યમાં સતત ઉપસ્થિતિની જરૂર હોવા છતાં, અને અનેક ખાનગી જલસાઓમાં હાજરી આપ્યા છતાં, કલાકો સુધી રિયાઝ કરવાનું એ કદી પણ ચૂકતા નહીં. આ બધી શક્તિનો ઝરો તેમના સુદૃઢ, સ્નાયુબદ્ધ અને વ્યાયામથી કસાયેલા શરીરમાંથી તેઓ મેળવી લેતા અને તેને પરિણામે જ એમની ગાયકી બુલંદ અને રસાનુભૂતિથી પરિપૂર્ણ થવા લાગી અને તેમણે દેશભરમાં ક્રમશઃ પરિશ્રમ અને સાધના દ્વારા પોતાનો શ્રોતૃવર્ગ ઊભો કરવામાં સફળતા પ્રાપ્ત કરી. લાહોરમાં હતા ત્યારે જલંધરના હરબલ્લભ મેળામાં એમને ગાયન અર્થે નિમંત્રણ પાઠવવામાં આવ્યું અને ત્યારે એમણે એમના મર્દાના કંઠ દ્વારા રસ-સિદ્ધિની એવી પરાકાષ્ઠા સાધી કે તે સમયના પૂનાના પ્રૌઢ અને સુવિખ્યાત ગાયક ભાસ્કરરાવ બખલેને પણ ગાયનકળામાં પાછળ પાડી દીધા. આ પ્રમાણે જે કિશોર છેક કુમળી વયે ગાંધર્વ મહાવિદ્યાલયમાં સંગીતશિક્ષાર્થે મુંબઈમાં દાખલ થયેલ હતો, તેણે આ મેળામાં પોતાની ગાયકીનું શિખર સર કર્યું અને શાસ્ત્રાભ્યાસ, પરિશ્રમ-

પૂર્વકનો રિયાઝ, નૈસર્ગિક પ્રતિભા અને અભૂતપૂર્વ કલ્પનાશીલતાથી શ્રોતાવર્ગના દિલ જીતી લીધાં અને ગુણીજનોના પ્રથમ પ્રેમનું તે પ્રિયભાજન બની ગયો.

નવ વર્ષનો વિદ્યાભ્યાસ તેમ જ ગુરુગૃહવાસ પૂરો થયા પછી ઓમકારનાથજીએ લાહોરનું આચાર્યપદ છોડ્યું અને પ્રેમાળ ગુરુના આશીર્વાદ લઈ, સંગીતક્ષેત્રમાં સ્વતંત્ર અને અભૂતપૂર્વ કારકિર્દી સ્થાપવાને માટે તેમણે પુરુષાર્થ આદર્યો. તે વખતે ભારતની રાજકીય ક્ષિતિજ ઉપર મહાત્મા ગાંધીજીનો ઉદય થઈ ચૂકયો હતો અને હિંદી રાષ્ટ્રીય મહાસભા ઉપર તેમનું નેતૃત્વ અને વર્ચસ્વ પ્રવર્તતું હતું. અસહકારના એ પ્રથમ દિવસો હતા અને સવિનયભંગની લડતનો ટંકાર પૂજ્ય ગાંધીજીએ ગુજરાતમાંથી આદર્યો હતો. જેમના પિતામહે ઈ. સ. ૧૮૫૭ના બળવામાં નાનાસાહેબ સાથે ભાગ લઈ દેશપ્રેમ અને શૌર્ય પ્રકટ કર્યાં હતાં, તેમનો જ પૌત્ર આ દેશભક્તિ અને અસહકારના યુગથી કેમ અલિપ્ત રહી શકે? તેઓ હિંદી રાષ્ટ્રીય મહાસભામા જોડાયા અને 'વન્દેમાતરમ્'ને બંગીય કાફીના સ્વરોમાં રેલાવી, એમની અભૂતપૂર્વ કંઠ મોહિનીથી, એ બુલંદ સ્તોત્રગીતને એમણે સ્વર દ્વારા ભાવ અને વાચા આપ્યાં. અત્યાર સુધી 'વન્દેમાતરમ્'ની અનેક સંગીતજ્ઞોએ સ્વરરચના કરેલી છે; પરંતુ તે સર્વને ટપી જાય એવી રાષ્ટ્રહૃદયની બુલંદી અને પ્રાણમય ભક્તિને વ્યક્ત કરતી હોય એવી વીરત્વપૂર્ણ છતાં ઓજસવંતી કોઈની સ્વરરચના હોય તો તે પંડિત ઓમકારનાથજીની છે. એમની મરદાના ગાયકીનું પ્રાણસત્ત્વ વિશેષમાં આ ગીતને મળેલું છે, એટલે રાષ્ટ્રગીતની સામુદાયિક ઘોષણા, સંગીતની સુરાવટોનું સભર માધુર્ય અને એમના બુલંદ કંઠનું ઓજસ્ આ રાષ્ટ્રગીતની સંગીતશ્રુતિને સાંપડેલાં છે.

ઈ.સ. ૧૯૨૨માં વડીલબંધુ અને પ્રેમાળ માતાજીની આજ્ઞાને વશ થઈને સુરતના સુપ્રસિદ્ધ શેઠ પ્રહ્લાદજી દલસુખરામ ભટ્ટનાં સુપુત્રી ઈંદિરાદેવી સાથે તેઓ લગ્નગ્રંથિથી જોડાયા. એમના આ લગ્ન પછી જ તેમને સંપત્તિ કમાવાનો પહેલવહેલો વિચાર આવ્યો અને સંગીત અર્થે દેશાટન કરી, કુટુંબના દારિદ્રયના ચૂરેચૂરા કરવાનો તેમણે સંકલ્પ કર્યો. એ ધ્યેયને લક્ષમાં રાખીને ભરૂચમાં તેમણે 'ગાંધર્વ નિકેતન' નામની સંગીતસંસ્થા ઊભી કરી અને ત્યાં જઈ પોતાના મોટાભાઈ, વૃદ્ધ માતા અને નવપરિણીત પત્ની સાથે એમણે પ્રથમ વસવાટ કર્યો. તેમના સંગીતજલસાઓ તથા આ શાળાના કાર્યને પ્રતાપે તેઓ કુટુંબના નિભાવ પૂરતું જરૂર કમાઈ શકતા હતા, પરંતુ એક શ્રીમંત જ્ઞાતિગૃહસ્થની શ્રીમંત પુત્રીને પરણવા અર્થે એમણે જે કરજ કર્યું હતું તે કોઈ રીતે ભરપાઈ થઈ શકે તેવી સંગીતવ્યવસાયમાં તે વખતે સ્થિતિ ન હતી. તેમ જ ઈંદિરા-દેવીના પિતાએ દેવું ચૂકવી સમસ્ત કુટુંબને એ દેવામાંથી મુકત કરી દે એવી કાલ્પનિક દરખાસ્ત પણ સ્વમાનશીલ અને માની એવા ઓમકારનાથજી કે તેમના કુટુંબને મંજૂર પણ કયાંથી હોય? કુટુંબ ઉપર રહેલ દેવાના આ બોજાની વાત તેમને ખૂબ જ ખટકતી હતી. તે મિટાવવા એમણે તે જમાનામાં સાહસપૂર્ણ અને અતિદુષ્કર ગણાય એવી નેપાલયાત્રા સંગીત અર્થે કરવાનો નિર્ણય કર્યો. માતાજીએ એમના આ શુભ વિચારને આશીર્વાદ આપ્યા. નેપાલના મહારાજા સંગીતકલાના મોટા પ્રેમી અને આશ્રયદાતા હતા. તેમણે ઓમકારનાથજીને ખૂબ જ પ્રેમથી સાંભળ્યા. ખૂબ જ પ્રસન્નતા વ્યક્ત કરી અને ૫,૦૦૦ રૂપિયાની થેલી તેમની ગાયકી પ્રત્યે પ્રશંસા વ્યક્ત કરીને તેમના કરકમલમાં મૂકી! આ થેલી અકબંધ લઈને તે ઘેર પધાર્યા; માતાના ચરણમાં એ પાંચે હજાર રૂપિયા મૂકી દીધા અને એક જ ઝપાટે કુટુંબનું દેવું ભરપાઈ કરી, મુક્ત અને સ્વતંત્ર ગૃહસ્થ અને ગાયક તરીકે તેઓ પોતાની સાધનાને સિદ્ધ કરવામાં ફરી પાછા પ્રવૃત્ત થઈ ગયા. ત્યારપછી ઓમકારનાથજીએ નેપાલની અનેક વાર સંગીત અર્થે મુલાકાત લીધેલી હતી અને ત્યાંના શ્રોતાજનોને પોતાની બુલંદ અને પૌરુષપૂર્ણ ગાયકીથી મુગ્ધ કરીને તેમના પ્રેમ અને આદર સંપાદન કરેલા હતા. નેપાલનાં રાજપ્રજા માટે પણ તેમના હૃદયમાં ખૂબ જ પ્રેમ અને મમત્વ હતાં. અને તેઓ જ્યારે જ્યારે ત્યાં જતા, ત્યારે ભારતીય સંગીતની ત્યાં પ્રતિષ્ઠા વધારીને સભરહૃદયે અને સભરકંઠે પાછા ફરતા હતા.

તેમના નાના ભાઈ રમેશચંદ્ર પંડિત તબલા-તરંગ, જલતરંગ અને વાયોલિનના સારા વાદ્યકાર હતા અને તેઓ વારંવાર એમની સાથે એ નેપાલયાત્રામાં સાથ આપવા જતા. ઈ.સ. ૧૯૩૩માં ફરી પાછા એમની સાથે ઈટાલીના પાટનગર ફ્લૉરેન્સમાં ભરાયેલી સંગીતની આંતરરાષ્ટ્રીય પરિષદમાં તેઓએ ભાગ લીધો. એ પ્રસંગ દરમિયાન ઓમકારનાથજીની હિંદુસ્તાની સંગીતની ગાયકીએ અને શાસ્ત્રજ્ઞ તરીકેની સંગીતચર્ચાએ સુપ્રસિદ્ધ ગાયકો અને સંગીતના અઠંગ શાસ્ત્રજ્ઞોને પ્રસન્ન કરી દીધા. પશ્ચિમના સંગીત સાથેનો સંપર્ક, તેના ગાયકો અને શાસ્ત્રવિદો સાથેનો અલભ્ય સમાગમ અને સંગીત-વિદ્યાનિપુણોની ગાયનવાદન સમૃદ્ધિ, આ અવસરથી તેમના શાસ્ત્રાભ્યાસની ક્ષિતિજો વિકસી અને ફ્લૉરેન્સના સંગીતજ્ઞો અને તેના સરમુખત્યાર બેનિટો મુસોલિનીનું દિલ જીતી, તેઓ જર્મની પહોંચી ગયા અને ત્યાંના ચુનંદા શ્રોતૃવૃન્દને પોતાની સંગીત-કલાનો જુદે જુદે સ્થળે પરિચય કરાવ્યો. એ પછી ભારતીય સંગીતના પ્રતિનિધિ તરીકે તેમ જ તેના સુપ્રતિષ્ઠિત સાધક તરીકે તેમણે વેલ્સની મુલાકાત લીધી અને એમનો સંગીતસમારોહ ચાલતો હતો, ત્યાં ભારે કરુણ સમાચાર સાંપડયા. પ્રસૂતિ સમયે તેમનાં પ્રિય પત્ની અને નવજાત બાળકનું એકાએક મૃત્યુ થયું હતું. શૂન્યમનસ્ક થઈને, પોતાના બધા સમારંભો સંકેલીને એ ઘેર પાછા ફર્યા. જીવનમાં પ્રથમ વાર સાંપડેલ આ દ્વિવિધ કારુણ્યથી ભરૂચના ઘરમાં આ પરમ ઊર્મિલ અને પ્રેમી કલાકારને બિલકુલ ગોઠતું નહીં અને તેથી તે સર્વની વિસ્મૃતિ અર્થે તેમણે ભરૂચનો વસવાટ બંધ કર્યો અને મુંબઈનો વસવાટ ચાલુ થયો. ત્યાં તેમણે 'સંગીત નિકેતન'ની સ્થાપના કરી; પરંતુ પત્નીના અનન્ય પ્રેમે અને બાળકના મૃત્યુએ એક ચિર વિરહની યાતના અને સંવેદના આ સિંહ જેવા ગણાતા પુરુષના હૃદયમાં ભારોભાર પૂરી દીધી હતી. એ બધી વેદનાને ઢાંકવા અને તેમાંથી થોડી મુકિત મેળવવા એમણે પરિશ્રમપૂર્ણ રીતે અનેકવિધ સંગીત-પ્રવૃત્તિઓમાં ઝંપલાવ્યું અને એમના હૃદયની સંવેદના ઉપર સંગીતનું અમૃતજળ સિંચીને તેને શાંત અને સ્વસ્થ બનાવવાના આંતરબાહિર પુરુષાર્થમાં તે લાગી ગયા. જુદે જુદે સ્થળેથી ગાયન અર્થે તેમને નિમંત્રણ મળવા લાગ્યાં અને તેમની વિદેશયાત્રાઓ પછી અવારનવાર સત્કાર સમારંભો પણ યોજાવા લાગ્યા. તેમની સંગીતકાર તરીકેની કીર્તિનું એક વિશાળ મોજું દેશમાં ફરી વળ્યું અને ઠેરઠેર તેમની ગાયકીને અભિનંદીને તેમ જ તેમનું પૌરુષપૂર્ણ ઓજસ્વંતુ ગાયન સૂણીને તેમનું બહુમાન કરવામાં આવ્યું. ત્યારથી સંગીત અને સંગીતસેવા એ જ એમનું જીવન, કુટુંબ અને દુનિયા બની ગયાં. એમના આ યશઃપૂર્ણ કાળ દરમિયાન પોતાના પ્રિય શ્રોતા-વૃન્દની સંગીતતૃષાને તૃપ્ત કરવાને દેશમાં એકીસાથે ચાળીશ હજાર માઈલની એમણે સંગીતયાત્રા ખેડી અને સારું એવું ધન કમાયા. આ બધું ગાયનકાર્ય કરવા ઉપરાંત ધૂમકેતુ જેવી આ ઝડપી અને ઓજસપૂર્ણ યાત્રાઓ દરમિયાન સંગીતશોધન, શાસ્ત્રગ્રંથોનું અધ્યયન અને રોજિંદી નિયત કલાકોની રિયાઝ માટે તેઓ સમય અને શક્તિ બંનેને ફાજલ પાડી શકતા. તે તેમના પ્રાણમય સ્વરૂપની વિરાટ સિદ્ધિની પ્રતીતિ કરાવી આપે છે. ઈ. સ. ૧૯૩૮માં તેમણે 'સંગીતાંજલિ'નો પ્રથમ ભાગ પ્રસિદ્ધ કર્યો અને હિંદુસ્તાની સંગીત માટેની શાસ્ત્રપૂત અને અનુભવગમ્ય અભ્યાસસામગ્રી ઊંડાં અધ્યયન અને અવગાહન પછી ઉત્પન્ન કરી.

ઈ. સ. ૧૯૪૭થી ૧૯૫૦ વચ્ચેના ગાળા દરમિયાન ગુજરાત સાહિત્ય સભાએ પંડિતજીનું જાહેર સન્માન કર્યું અને અમદાવાદની એ સંસ્થાએ એમને રણજીતરામ સુવર્ણચંદ્રક પ્રદાન કરી ગુજરાતના આ ગૌરવશીલ કલાકારનું બહુમાન કર્યું. તે પ્રસંગે તેમણે ખૂબ જ કાવ્યમયવાણીમાં અને શાસ્ત્રપૂત શૈલીમાં ભારતીય સંગીત ઉપર દાર્શનિક અને સપ્રયોગ વાર્તાલાપ આપ્યો. પછી પોરબંદરમાં 'પથદીપ'ની વિનંતીથી અને મારા અંગત આગ્રહથી કલાપ્રેમીઓની ઈચ્છાને હમેશાં શિરસાવંદ્ય ગણતા આ મહાન સંગીતજ્ઞે પોરબંદરની મુલાકાત લીધી; કીર્તિમંદિરનાં દર્શન કર્યાં અને 'પથદીપ'ના ઈતિહાસમાં અવિસ્મરણીય એવું ભારતીયસંગીત ઉપરનું મનભર અને હૃદયને પુલકિત કરી દે તેવું શબ્દશ્રુતિપૂર્ણ વ્યાખ્યાન આપી, ત્યાંના સંગીતરસિકો અને શ્રોતા-

જનોને છક્ક કરી દીધા. ત્રણ દિવસના તેમના ત્યાંના નિવાસ દરમિયાન 'પથદીપે' તેમના પ્રત્યે બહુ જ આદર દર્શાવ્યો ને એ સમારંભને તેમણે વર્ષો પછી 'જીવનનું સંભારણું' કહીને બિરદાવ્યો એની વાત તો અગાઉ આપેલ છે. એના વિગતવાર વર્ણન માટે વાચકોને 'એ બુલંદ સ્વર સાંભળવા મળતો નથી'—એ લેખ 'અભીપ્સા'માં ફરીથી વાંચી જવા વિનંતી કરીએ છીએ. આ મહાપુરુષનું ઋણ આપણા દેશ ઉપર કેટલું છે અને તેમના જેવા અનન્ય કલાકાર આપણી વચ્ચે ન હોવાથી આપણા સંગીત જગતે શું ખોયું છે તેની કલ્પના વાચક ઉપર છોડું છું.

ઈ. સ. ૧૯૫૦માં બનારસ હિન્દુ યુનિવર્સિટીમાં કૉલેજ કક્ષાએ સંગીતનો અભ્યાસ કરવા દેશમાં સૌ પ્રથમ 'કલાસંગીત ભારતી'ની સ્થાપના થઈ. ત્યારે ગુજરાતના બે પુત્રો તેમાં નિયુક્ત થયા. સંગીત-વિભાગમાં પંડિત ઓમકારનાથજી ઠાકુર અને કલાવિભાગમાં શ્રી જગન્નાથ અહિવાસીજી. ઓમકારનાથજી ઠાકુરને આ વિભાગનું આચાર્યપદ આપવામાં આવ્યું અને તેઓ લલિતકલા વિભાગના ડીન પણ નિમાયા. ચાળીસ વર્ષ પર્યંત લાગલગાટ, તેમણે સંગીતવિદ્યાની શાસ્ત્રપૂત અને સક્રિય ઉપાસના કરેલી, તેને પરિણામે સંગીતની શાસ્ત્રનિરૂપિત અને ક્રિયાનિરૂપિત પદ્ધતિ વચ્ચેની વિસંગતિ દૂર કરવાનો અને તે બંને વચ્ચેનો મેળ સાધવાનો તેમણે એ દરમિયાન ભગીરથ પુરુષાર્થ કર્યો અને ઉચ્ચ સંગીત-શિક્ષણના વિચાર અને કાર્ય માટે તેમણે અધ્યયન અને શિક્ષણની અદ્યતન પદ્ધતિનું સર્જન કર્યું. સંગીતના અધ્યયન-અધ્યાપન અર્થે 'સંગીતાંજલિ'ના છ ભાગો પ્રસિદ્ધ કર્યા, જેને વિદ્યાપીઠની કક્ષાએ શિક્ષણ અને સ્વાધ્યાય અર્થે ઉપયોગમાં લઈ શકાયા. આ સઘળા વિભાગીય ગ્રંથો લગભગ ૨,૦૦૦ પૃષ્ઠોમાં વહેંચાયેલા છે. આ રીતે સાત વર્ષ સુધી બનારસ હિંદુ વિદ્યાપીઠમાં રહીને સંગીતના શિક્ષણ અને તે અર્થેની પદ્ધતિનું તેમની અધ્યયનપૂત બુદ્ધિપ્રભાએ તથા ક્રિયાપૂત કંઠે આયોજન કર્યું; તેને પાર પાડ્યું અને અમલમાં મૂક્યું. ઈ.સ. ૧૯૫૭માં આ કાર્ય પૂરું કરી એમણે કૉલેજના સંશોધન અને અવગાહનના કાર્યમાંથી મુક્તિ લીધી; છતાં ઍમેરિટસ પ્રોફેસર ઑફ મ્યૂઝિક તરીકેનો તેમનો કૉલેજ સાથેનો સંપર્ક ચાલુ રહ્યો.

સામાન્ય રીતે ગાયકોના જીવનમાં હોય છે, તે કરતાં જુદી જ રીતે ઓમકારનાથજી વ્યાયામના મોટા શોખીન હતા. નાનપણથી જ તેમને તરવાનો, મલ્લકુસ્તી કરવાનો, ડૂબકીદા રમવાનો અને મર્દાની રમત-ગમતોમાં ભાગ લેવાનો ભારે શોખ હતો. આ શોખને પરિણામે તેમનો બાંધો સુગઠિત હતો; વ્યક્તિત્વ પ્રભાવશાળી બન્યું હતું અને અખૂટ શક્તિભંડોળ તેમના પ્રાણશરીરમાં ભારોભાર ભરેલો હતો. એને લઈને જ અથાક પરિશ્રમ કરવાની શારીરિક, માનસિક અને પ્રાણતંત્રની એ અપ્રતિમ શક્તિ ધરાવતા હતા અને તેને પ્રતાપે જ દુષ્કર સંગીતયાત્રાઓ ને સાતત્યપૂર્ણ રિયાઝ દ્વારા એ અનન્ય સ્વરસાધનાની સિદ્ધિને પામી શક્યા હતા. એમના પ્રતિભાશાળી દર્શનીય વ્યક્તિત્વ અને સાધનાની સિદ્ધિનું મૂળ એમની વ્યાયામપરસ્તીમાં હતું અને તેમની મર્દાના ગાયકીનો પૌરુષસંઘોષ એ બધાં તત્ત્વોને આભારી હતો. ઈ.સ. ૧૯૫૨માં અફઘાનિસ્તાનમાં તે આપણા સાંસ્કૃતિક પ્રતિનિધિ તરીકે પ્રતિનિધિમંડળમાં સામેલ થયા હતા અને ઈ.સ. ૧૯૫૩માં બુડાપેસ્ટમાં ભરાયેલી આંતરરાષ્ટ્રીય શાંતિપરિષદમાં પણ તેઓને નિમંત્રણ આપવામાં આવ્યું હતું. ઈ.સ. ૧૯૫૪માં એમણે જર્મનીમાં ભરાનાર તે જ સંસ્થાના અધિવેશનમાં ભાગ લીધો હતો અને પછીનાં વર્ષોમાં અનુક્રમે ઝેકો-સ્લોવેકિયા, નોર્વે, સ્વીડન અને રશિયામાં ભારતીય પ્રતિનિધિ તરીકે હાજર રહેવાનું બહુમાન પ્રાપ્ત કરેલું હતું. એમના બુલંદ નાદવૈભવે સર્વ પ્રતિનિધિઓ ઉપર મોહની ભૂરકી છાંટી હતી અને સાબિત કરી દીધું હતું કે સંગીતને પ્રાદેશિક સીમાડાઓ હોતા નથી અને વિશ્વશાંતિ માટે કાર્ય કરવાની તેમાં અમોઘ શક્તિ છે.

પંડિતજી મૂળ તો હદ્દુ અને હસુભાઈઓએ ગ્વાલિયરમાં સંગીતની જે સુપ્રસિદ્ધ પરંપરા સ્થાપી હતી, તે ગુરુઘરાનાના શિષ્ય હતા. આ બંને મુસ્લિમ બાંધુઓ નીચે પંડિત વસુદેવરાય દીક્ષિતે સંગીતશિક્ષણ લીધું

હતું. તેમણે તે ગાયકીનું સ્વરૂપ પોતાના શિષ્ય બાલકૃષ્ણ બુઆ ઇચ્છલ કરંજીકરને આપ્યું હતું; અને તેમની પાસેથી તેમના શિષ્ય પંડિત વિષ્ણુ દિગંબરજીએ સંગીતશિક્ષા પ્રાપ્ત કરેલી હતી. એટલે વયોવૃદ્ધ સંગીતકાર બાલકૃષ્ણ બુઆ ઇચ્છલ કરંજીકર ઓમકારનાથજીના દાદાગુરુ થાય. આ ઘરાના અને ગુરુપરંપરાની ગાયકી સંગીતનાં જુદાં જુદાં ભારતીય સ્વરૂપોનો અભ્યાસ માગી લે છે. તેમાં ખ્યાલ, ધ્રુપદ, ધમાર, ટપ્પા અને બીજા અન્ય ગંભીર પ્રકારોનો સમાવેશ થાય છે. ગાયકીના આ બધા પ્રકારો પંડિત ઓમકારનાથજીને શીખવા પડેલા હતા; પરંતુ એમની ગુરુપરંપરામાં ઠુમરી ગાયકી શીખવવામાં આવતી ન હતી, કારણ કે તેમાં રહેલા કામુક ઊર્મિશીલ ઉદ્રેકને લઈને ચારિત્ર્યસંપન્ન ગુરુગણ સંગીત દ્વારા એ ભાવ ઉત્પન્ન કરવાથી દૂર રહેતો અને શુચિ પ્રસન્નતા અર્થે કે ઈશ્વરઆરાધના અર્થે જ સંગીતને સરસ્વતી—પૂજાનો વિધિ ગણી ઠુમરીને નિષિદ્ધ માનતો—જોકે પ્રણયની મસ્ત, હિલ્લોલમય અને આર્દ્ર ભાવનાને વ્યક્ત કરવામાં આ ગાયકીનો ફાળો નાનોસૂનો નથી. એટલે જ પંડિતજીની ગાયકીમાં માધુર્યનું સ્થાન ઓજસ લેતું અને સ્ત્રૈણ અને મૃદુતાનું સ્થાન પૌરુષપૂર્ણ બુલંદ સ્વરસાધના લેતી.

તેઓ માત્ર રસસિદ્ધ અને શાસ્ત્રપૂત ગાયક ન હતા; પરંતુ સંગીતશાસ્ત્રના અને તેના મૂળ ગ્રંથોના ઊંડા અભ્યાસી હતા. શાસ્ત્ર અને વ્યવહાર વચ્ચે જ્યારે જ્યારે તેમને સંગીતમાં અસંગતિ ભાસતી, ત્યારે ત્યારે તે મૂળ ગ્રંથો તરફ વળતા અને ભરતનાટ્યશાસ્ત્રમાં આપેલાં સંગીત ઉપરનાં છ પ્રકરણોનો વારંવાર અભ્યાસ કરતા અને આ અસંગતિનો તાગ લેવા મથતા. શાસ્ત્રના અવગાહન અને સંગીતના સક્રિય વ્યવહારની દ્વિમુખી અને સમન્વયમૂલક પ્રતિભાને લઈને તેમણે અથાક પ્રયત્ન અને અધ્યયન બાદ 'પ્રણવભારતી'—સ્વરશાસ્ત્રનો એક બૃહદ્ ગ્રંથ લખ્યો; જેમાં તેમણે ષડ્જ, મધ્યમ, ગ્રામ અને શ્રુતિવિષયક પ્રાચીન ગ્રંથોમાં જે ગૂંચ પ્રવર્તતી હતી તે ઉકેલવાનો હિંમતપૂર્વક પ્રયત્ન કર્યો અને પ્રતિપાદિત કર્યું કે સંસ્કૃત અર્થ સૂચવે છે તેમ પ્રત્યેક શ્રુતિને પોતાની ધ્વનિશક્તિ હોય છે અને તેનો માનવીના પ્રાણતંત્ર ઉપર વિશિષ્ટ સંસ્પર્શ પણ હોય છે. રાગવિજ્ઞાન ઉપરનો તેમનો બીજો ગ્રંથ તેમનાં અવિરત ધૈર્ય અને ઊંડા સંશોધનનું ફળ છે. તે રાગ-ગાયકીના પાયા રૂપે રહેલ શ્રુતિઓના સંકુલ જાળાંને ઉકેલે છે. તેઓએ આ ગ્રંથમાં ભારપૂર્વક કહેલું છે કે આજેયે ભારતીય સંગીતકારો જાણતાં કે અજાણતાં શાસ્ત્રનિર્દિષ્ટ ૨૨ શ્રુતિઓનો તેમની ગાયકીમાં વિનિયોગ કરે છે અને તેમના મતે આ બંને ગ્રંથો સંગીત જગતને તેમનું મોટામાં મોટું પ્રદાન તેઓ ગણે છે.

પદાર્થતત્ત્વ અને પ્રાણીજગત ઉપર સંગીતની અસર થાય છે તેના પ્રયોગો કરવાની તેમની ખ્વાહીશ અછતી રહી નથી. તેમણે દૂધ આપતી ગાય ઉપર સંગીતપ્રયોગ કરેલો અને મુરલીની શ્રુતિઓની અપરંપાર રેલમછેલને લઈને ગાયોના ઉપર અસર થતી હતી એમ તેમની માન્યતા હતી. ખાસ કરીને રાગ સારંગની અસર, એ પ્રાકૃતિક રાગરચના હોઈને, પ્રાણીઓ ઉપર સવિશેષ થાય છે એમ એમણે પ્રતિપાદિત કરવા પ્રયોગો કર્યા હતા. કૃષ્ણની મુરલીની અસર પણ ગોપગોપિકાઓ અને ગૌધેન પર કેવી અજબ હતી તેનું કદાચ તેમાં જ રહસ્ય હશે એમ તેમનું કહેવું હતું. એટલે જ ભરવાડોમાં અને ગોપાલોમાં પણ વાંસળી કે પાવા વગાડવાની પ્રથા ચાલી આવેલી છે. એક વખત લાહોરના પ્રાણીસંગ્રહસ્થાનમાં તાજેતરમાં લાવેલ જંગલી વાઘને સ્વરસાધના દ્વારા નરમઘેંશ કરવાનો તેમણે પ્રયોગ કરેલો હતો. તેમણે એ પ્રસંગે વાઘની સમક્ષ વાયોલિન લીધું અને ધીમે ધીમે સ્વરહેલી વરસાવવાનું શરૂ કર્યું. શરૂઆતમાં તો એ ભીષણ વાઘ લોહીને અસ્તવ્યસ્ત કરી દે એવી ત્રાડો નાખવા માંડ્યો અને સમગ્ર પ્રાણીસંગ્રહસ્થાનને એની જંગલી ગર્જનાથી ત્રસ્ત કરવા લાગ્યો, પરંતુ કોમલ ગંધારના સ્વરો ધીમે ધીમે દૃઢતાપૂર્વક વાયોલિન દ્વારા એ રેલાવવા લાગ્યા તેમ તેમ વાઘની ત્રાડો શાંત થવા લાગી અને તે નરમઘેંશ થઈ ચૂપ થઈ ગયો. પંડિતજીની જગ્યાએ બીજું કોઈ હોત તો આમ થયું હોત કે નહીં તે કહેવું મુશ્કેલ છે; છતાં એટલું તો ચોક્કસ છે કે પંડિતજીનું ભવ્ય

વ્યક્તિત્વ, તેમની અભયતા અને જોનારને મહાત કરી દે એવો એમનો સિંહસીનો, તેમ જ તેમના સ્વરજ્ઞાનની આરાધના—એ બધાં તત્ત્વોએ ભેગાં મળીને ભાગ ભજવેલો હોય એમ ગણી શકાય. વનસ્પતિસૃષ્ટિ ઉપરના તેમના પ્રયોગો પણ જાણીતા છે. અનામલાઈ યુનિવર્સિટીના ડૉ. સિંઘે જ્યારે સ્વરશક્તિનાં ચોક્કસ પરિણામો મેળવ્યાં, ત્યારે તેમને તે દિશામાં પ્રયોગો કરવાની ખૂબ જ ચાનક ચડી હતી અને પોરબંદરના વ્યાખ્યાન દરમિયાન તેમણે એવું કહેલું કે યોગ્ય અને સુસજ્જ પ્રયોગશાળા અને ઉપકરણો વસાવી શકાય અને તે દ્વારા પ્રયોગ કરવાની જો સુવિધા સાંપડે તો અણુને પણ વિભાજિત કરવાની સંગીતમાં શક્તિ છે એ સાબિત કરી શકાય. બીમાર અને દુ:ખી દર્દીઓનાં દર્દને નિવારવામાં સંગીતની શક્તિ વૈદકીય ભાગ ભજવી શકે છે, તે બાબતમાં તેમના એક નાગપુરના સંગીતપ્રેમી શ્રીમન્તનો પાંચ ડિગ્રી સુધી ચડેલો તાવ તેમણે સંગીત ગાઈને કેવી રીતે ઉતાર્યો હતો, તેની એ જ વ્યાખ્યાનમાં વાત કરેલી હતી. રોગો ઉપરની સંગીતની અસરની આ વાત ઉપર નિષ્ણાત વૈદ્યો અને ડૉક્ટરો હસતા હતા; પરંતુ તેમણે ડૉક્ટરોને તે પ્રયોગ તેમની જાત ઉપર અજમાવી જોવાનો અનુરોધ કર્યો હતો. ભરૂચના ડૉ. જી. એન. વૈશ્નવ તથા અમદાવાદના ડૉ. અમીનના અનિદ્રાના રોગની સારવાર કરીને તેમણે આ હકીકત સિદ્ધ કરી આપી હતી. અલ્લાહાબાદમાં પણ મેજર ડૉક્ટર રણજિતસિંહજીને તે જ્યારે મળ્યા હતા, ત્યારે તેમણે અનિદ્રાના રોગની તેમની પાસે ફરિયાદ કરી હતી. તેમણે તેમની સમક્ષ ગાયું અને બાર મિનિટમાં મેજર ઘસઘસાટ ઊંઘી ગયા અને ખાસી મજાની અઢી કલાકની ગુલાબી નિદ્રા લીધી. તે વખતે અનિદ્રાના પ્રતિકાર અર્થે અતિ કોમલ ધૈવત સાથે પુરિયા રાગ ગાયેલ હતો.

એ જે નર્મદા માતાના આજીવન ભકત હતા, તે નદીની માફક જ તેમનું જીવન વહેતું, વંકવોળામણું, સિદ્ધિનાં શિખરો ઉપર આરોહણ કરતું, તુમુલ તોફાનમાંથી પસાર થતું, છતાં નિત્ય વિકસતું અને ગૌરવશીલ હતું અને અંતે જેમ એ નદી એનાં સંપૂર્ણ પ્રાકટ્ય અને વિકાસ પછી ગંભીર રવ સાથે સમુદ્રના વિશાળ બાહુમાં સમાઈ જાય છે, તેમ પરમ સિદ્ધ આ સંગીતમાર્તંડનો જીવનનદ પરમાત્મારૂપી અપાર સમુદ્રમાં આખરે સમાઈ ગયો છે. હિંદુસ્તાની સંગીત જ્યાં સુધી જીવશે, ત્યાં સુધી પંડિત ઓમકારનાથજીની કીર્તિ અવશ્ય જીવંત રહેશે. પિતાએ તેમની પાસેથી બચપણમાં જે અપેક્ષા સેવી હતી, તેને અનેક અર્થમાં ચરિતાર્થ કરીને વિદ્યા, વાણી અને સંગીતની દેવી સરસ્વતીના તે અનન્ય ઉપાસક બન્યા, તે માટે જ જીવ્યા, તે માટે જ મર્યા અને આપણ સૌને માટે અપ્રતિમ વારસો મૂકી ગયા.

ART AND MAN

It is not necessary that every man should be an artist. It is necessary that every man should have his artistic faculty developed, his taste trained, his sense of beauty and insight into form and colour and that which is expressed in form and colour, made habitually active, correct and sensitive. It is necessary that those who create, whether in great things or small, whether in the unusual masterpieces of art and genius or in the small common things of use that surround a man's daily life, should be habituated to produce and the nation habituated to expect the beautiful in preference to the ugly, the noble in preference to the vulgar, the fine in preference to the crude, the harmonious in preference to the gaudy. A nation surrounded daily by the beautiful, noble, fine and harmonious becomes that which it is habituated to contemplate and realises the fullness of the expanding Spirit in itself.

(From *The National Value of Art*) **Sri Aurobindo**

☆ ☆ ☆ હિંદુસ્તાની સંગીત : એક ચર્ચા

ભાગ લેનાર : **શ્રી શિવકુમાર જોષી, ડૉ. નટુભાઈ મહેતા, શ્રી રમણભાઈ ચતવાણી, શ્રી રતિલાલ છાયા**

શ્રી શિવકુમાર શુક્લ ભારતના પ્રસિદ્ધ ગાયક અને સંગીતજ્ઞ પુરુષ છે. તેમણે સંગીતની તાલીમ અમાનત અલીખાન સમા ગુણી ગાયક અને જ્ઞાની ગુરુ પાસેથી મેળવેલી છે. તેઓ ગોંડલના વતની અને સૌરાષ્ટ્રના યશસ્વી સંતાન છે. દસેક વર્ષ પહેલાં, સુવિખ્યાત કલામર્મજ્ઞ અને સંગીતવિવેચક સ્વ. ડૉ. ડી. જી. વ્યાસની ચાહના મેળવી, તેઓ 'મહારાજા શ્રી સયાજીરાવ યુનિવર્સિટી ઑફ બરોડા'ના 'ફેકલ્ટી ઑફ મ્યૂઝિક'ના 'રીડર' નિમાયા હતા. શાસ્ત્રપૂત ગાયનકલા અને સંગીતશાસ્ત્રના અધ્યાપન-સંશોધનકાર્ય દ્વારા તેમણે કેટલાક નામી શિષ્યોનું મંડળ ઊભું કરેલું છે. તેમાંના શ્રી દેવગાંધર્વને સાંભળવાનું સદ્‌ભાગ્ય 'ગાંધર્વ કલામંડળ'ના ઉપક્રમે પોરબંદરને થોડા દિવસ અગાઉ સાંપડેલું હતું. શ્રી શિવકુમાર શુક્લની સંગીતશિક્ષણની શૈલીમાં એક દૃષ્ટિ-પૂર્વકની મૌલિકતા છે અને તેથી તેમની એ સહજપ્રતિભાના બળે તેઓ હિંદુસ્તાની સંગીતને જડ પરંપરામાંથી ઉગારી લે છે અને તેના હાર્દને વળગી રહીને શિક્ષણશૈલી દ્વારા શિષ્યોમાં સંગીતકલાનો નવો ઉન્મેષ જાગ્રત કરી શકે છે. વિશેષમાં, સંગીતભાવનાને વ્યક્ત કરતી તેમની કેટલીક સરસ ચીજો અને બંદીશ તેમના ગુરુ પાસેથી તેમને વારસામાં મળેલી છે; એટલે એ ઉભયનો આશ્રય લઈને અવિધિસરની બેઠકમાં તેઓ સંગીત ઉપર બોલે છે, ત્યારે એમનો વાર્તાલાપ એમની સ્વસ્થ, ભાવપૂર્ણ અને વિશિષ્ટ ગાયકી જેવો જ આનંદપૂર્ણ અને આસ્વાદનીય બની જાય છે.

એવી એક યોજેલી બેઠકમાં એમની સંગીતચર્ચા સાંભળવાનું સદ્‌ભાગ્ય, થોડા મિત્રો સાથે, મારે ત્યાં તેમના સંબંધી ડૉક્ટર નટુભાઈ મહેતાના સૌજન્યને લઈને સાંપડેલું. એ ચર્ચા દરમિયાન સંગીતના જુદા જુદા ઘરાના બાબતમાં કેટલીક તાત્ત્વિક પણ મહત્ત્વપૂર્ણ વાતો થઈ. તેમણે સમજાવ્યું કે પ્રત્યેક પ્રતિભાશીલ ગાયક પોતાની શૈલી એના વિશિષ્ટ વ્યક્તિત્વમાંથી જ સરજે છે. પછી એની શિષ્યપરંપરા એણે સ્થાપેલા ઘરાનાનો આશ્રય લઈને સંગીતની ઉપાસના કરે છે; પણ સાચો શિષ્ય તો એ કહેવાય કે જે ગુરુપરંપરાનું પોતાનામાં અવતરણ કરતાં છતાં, તેનું નિષ્પ્રાણ અનુકરણ કરતો નથી. આવો પ્રત્યેક નૂતન ગાયક, સમર્થ પુરુષનો શિષ્ય હોવા છતાં, પોતાનું વિશિષ્ટ વ્યક્તિત્વ ધરાવે છે અને જ્યાં સુધી તેની નિજી અનુભૂતિના કેન્દ્ર સમા પોતાના જ આત્મામાંથી એ પોતાના સર્જન દ્વારા કશુંક નવું કહેવું છે, તે કહેતો નથી, ત્યાં સુધી તેની સાધના અને વિદ્યા બંને કૃતાર્થ થતી નથી. બીજી બધી કળાની જેમ અનુકરણ એટલે મરણ એ સંગીતકલામાં પણ સાચું જ છે; તેથી ગુરુપરંપરાએ ઘૂંટાવેલી શૈલીને અતિક્રમીને, એ પોતાની વિશિષ્ટતા એમાં પ્રસ્થાપિત નથી કરતો, ત્યાં સુધી એનું સંગીત ગુરુએ આપેલ સંગીતનાં બહિર્ અંગોનું જ ઉચ્ચારણ બની રહે છે; અને તેનામાં નિજી પ્રતિભાનું બીજ પાંગરતું નથી. કોઈ પણ ઘરાનાના પ્રત્યેક શિષ્યે ધ્યાન રાખવાનું હોય છે કે ઓમકારનાથજી એક જ થઈ શકે છે; ખાં સાહેબ અબ્દુલ કરીમખાન પણ એક જ થાય છે; બધા થઈ શકતા નથી; તેથી જ ગુરુએ શિષ્યમાં રહેલો મૌલિક પ્રતિભાનો તણખો પ્રજ્જવલિત કરવાનો હોય છે. 'જ્યારથી મેં સંગીતશિક્ષણ હાથમાં લીધું ત્યારથી આ શિક્ષણની દૃષ્ટિ મેં સ્વીકારેલી છે અને તેનાં મધુર ફળો મને પ્રાપ્ત થયાં છે', એમણે આ પ્રશ્નનો ઉપસંહાર કરતાં આ અનુભવ-વચનો કહ્યાં.

સંગીતના બે પ્રકારો—માર્ગીય સંગીત અને સુગમ સંગીતની ફિલસૂફી વિષે ચર્ચા નીકળતાં તેમણે કહ્યું : 'સુગમ સંગીત એ દ્વૈતભાવ કે અનેકત્વનું સંગીત છે. તેમાં ગાયક શ્રોતા સમક્ષ અભિમુખ બને

છે અને તેની ગ્રહણશક્તિને લક્ષમાં રાખીને જ ગાનનું સર્જન કરે છે; પરંતુ માર્ગીય સંગીતની દૃષ્ટિ જુદી જ છે. 'માર્ગ' શબ્દનો ભારતીય તત્ત્વજ્ઞાનની પરિભાષામાં ખાસ અર્થ છે. તેનો ઉચ્ચાર કરતાં ભારતીય અધ્યાત્મ સાધનાના ત્રણ માર્ગો દૃષ્ટિ સમક્ષ ખડા થાય છે—ભક્તિમાર્ગ, જ્ઞાનમાર્ગ અને કર્મમાર્ગ. શાસ્ત્રીય સંગીતનું અવલંબન લઈને જ્યારે ભક્તિમાર્ગીય ગાયક તેના ઇષ્ટદેવતાનું આરાધન કરે છે, ત્યારે તે ભક્ત અને ભગવાન વચ્ચેની સ્વરગોષ્ઠિ બની જાય છે. આવા સંગીતના શાસ્ત્રપૂત સ્વરો દ્વારા ભક્ત પોતાના પ્રભુનાં જ ચરણોને સૂરની પાંખ દ્વારા સ્પર્શવા મથે છે અને છેવટે સ્વરનું વિમાન તેને સાયુજ્યના વિતાનમાં મૂકી દે છે, ત્યારે તેને સંતૃપ્તિ વળે છે. જ્ઞાનમાર્ગ એ અહંકાર અને મનના નાશનો માર્ગ છે. આત્મામાં અને સર્વત્ર વિરાજતા એવા પરબ્રહ્મની જ ઉપાસના એમાં કરવાની હોય છે અને ઉપાસક અને ઉપાસ્ય વચ્ચેની તેમાં એકતા સાધવાની હોય છે—બલ્કે બંને વચ્ચેનું અંતર ભૂંસી નાખીને અંતે બ્રહ્માનુભૂતિની સૃષ્ટિ સિદ્ધ કરવાની હોય છે. તેમણે કહ્યું કે જ્યારે આવી તત્ત્વપરંપરાનો શિષ્ય મારી પાસે આવે છે, ત્યારે તેનું ગાન આખરે આત્માનો ઉદ્ગાર બની રહે એટલી માટે મારા ગુરુએ આપેલી અહંકારનાશની ઉદ્બોધન કરતી ચીજથી એનું શિક્ષણ શરૂ થાય એમ કરું છું; કારણ કે માર્ગીય સંગીતની જે પરાકાષ્ઠા તેણે સિદ્ધ કરવાની હોય છે, તે આવી ચીજોનાં રાગબદ્ધ રટણ, સ્મરણ અને ગાયન દ્વારા જ થઈ શકે છે અને પછી તે પોતાનાં શક્તિ, સૂઝ અને તત્ત્વાનુભૂતિ અનુસાર પોતાના આત્માનું સંગીત સરજે છે : એમાં વાસના કે ઊર્મિનો સ્થૂળ સંસ્પર્શ હોતો નથી; પરંતુ આત્માનુભૂતિના અમૃતમય માર્ગ તરફ જવાનો અને ક્રમે ક્રમે તેને સિદ્ધ કરવાનો નિત્ય પ્રયત્ન રહે છે. ત્રીજો માર્ગ તે કર્મમાર્ગ. આ માર્ગને અનુલક્ષીને સંગીતકારનો પ્રથમ ધર્મ રિયાઝ અને આખરી ધર્મ આત્મખોજનો જ બની જાય છે. માર્ગીય સંગીતમાં ગાયક કેવળ કલાકાર નથી રહેતો, પરંતુ સાધક પણ બની જાય છે; તેથી તેનું સંગીત કેવળ સ્વરનું ગણિત ન રહેતાં સાધકના આત્માનો પવિત્ર ઉદ્ગાર બની જાય છે. 'શાસ્ત્રીય સંગીતને માર્ગીય સંગીત શા માટે કહેવાય છે, તેનો કંઈક અંશે ઉત્તર આ ચર્ચામાં સમાયેલો છે;' તે તેમણે એમની વિશિષ્ટ છટાથી આ વાતની ચર્ચા સમેટતાં ઉમેર્યું.

હિંદુસ્તાની સંગીતની વાત નીકળતાં તેમણે કહ્યું કે ભારતીય સંગીતનું પ્રથમ સ્વરૂપ તો ધ્રુપદ ગાયકી જ કહી શકાય. એક રીતે એ સમૂહગાન હતું; પરંતુ ક્રમે ક્રમે મુગલ યુગમાં તાનસેન આદિ નવનવોન્મેષશાલી ગાયકોના પ્રભાવે ખ્યાલ ગાયકી અસ્તિત્વમાં આવી, અને તેની સાથે નૂતન બંદીશો અને રાગરાગિણીઓનું વૈયક્તિક સ્વરૂપ વિકાસ પામ્યું: મુગલ દરબારમાં સંગીત દાખલ થયું અને સૂરવિહાર તેનું આગવું લક્ષણ મનાવા લાગ્યું. ત્યારે માર્ગીય સંગીત સભાલક્ષી બન્યું અને શ્રોતાઓને દૃષ્ટિ સમક્ષ રાખીને તેનો વિકાસ થવા લાગ્યો. મનુષ્યજીવનના સ્થૂળ ભાવો પણ તેમાં ઉમેરાયા અને મુગલ શાહજાદાઓ અને ગુણીજનોના મનોરંજન અર્થે તેનો ઉપયોગ થવા લાગ્યો. અત્યારની પરિભાષા વાપરવી હોય તો એ રીતે એ 'બિનસાંપ્રદાયિક' બન્યું; છતાં શાસ્ત્રીય સંગીતના સીમાડાનો તેણે ત્યાગ કર્યો નહીં. સ્થૂળ ઉપભોગના આ વિલાસપ્રચુર યુગમાંય સ્વામી હરિદાસજી જેવા માર્ગીય સંગીતના સન્નિષ્ઠ અને શુચિ ઉપાસકે તેનો આત્મા જાળવી રાખ્યો અને આપણું માર્ગીય સંગીત એ રીતે સ્થૂળ અભિનિવેશમાંથી બચી ગયું. આ યુગ દરમિયાન કૃષ્ણજીવનનું અવલંબન લઈને તેમ જ સૂફીભાવને અનુલક્ષીને સંગીતની ચીજો રચાઈ અને બંનેમાં રહેલ વિશિષ્ટ સાધર્મ્યને લઈને સ્થૂળ ભાવોની આરાધના આખરે સૂક્ષ્મની અનુભૂતિમાં પલટાઈ ગઈ અને 'ઇશ્કે મિજાઝી'નો ગાયક અંતે 'ઇશ્કે હકીકી'ના ગાનમાં તલ્લીન થઈને આત્માનુભૂતિને પામ્યો.

સંગીતનું શિક્ષણ આપતી જુદી જુદી યુનિવર્સિટીઓ વિષે પ્રશ્ન ઉપસ્થિત થતાં તેમણે કહ્યું કે બહુ જ થોડી યુનિવર્સિટીઓ એ કાર્ય કરી રહેલ છે, એ આપણા દેશનું અને સંસ્કૃતિનું દુર્ભાગ્ય કહેવાય. વડોદરાની યુનિવર્સિટીમાં તો અનુસ્નાતક કક્ષા સુધી સંગીતનું શિક્ષણ અપાય જ છે. દક્ષિણની સુવિખ્યાત

અનામલાઈ યુનિવર્સિટીમાં પણ તે સદ્‌ભાગ્યે ચાલે છે. દિલ્હી યુનિવર્સિટીએ તે કાર્ય શરૂ કર્યું છે અને મુંબઈમાં તે કેવી રીતે નિયોજવું તેનો વિચાર ચાલે છે. સ્વ. પંડિત ઓમકારનાથજી ઠાકુર સમા સંગીતમાર્તંડ વિદ્વાન ગાયકે કાશી હિન્દુ વિદ્યાપીઠમાં સારું એવું કાર્ય કર્યું અને પૂર્વમાં કલકત્તામાં 'રવીન્દ્ર ભારતી' દ્વારા રવીન્દ્ર-સંગીતનું શિક્ષણ ચાલે છે. સંગીતકલાનાં ઉત્થાન અને સંશોધનના આ સમયમાં ભારતીય સંગીત વિષે ભિન્ન ભિન્ન મંતવ્યો પ્રવર્તે,—ચર્ચા, ઊહાપોહ અને વિરોધાભાસી દૃષ્ટિબિંદુઓ રજૂ થાય એ સ્વાભાવિક છે; તેથી ગભરાવાની જરૂર નથી. એ તો એ જાગ્રત થતાં કલાજીવનની જીવતી જાગતી નિશાનીઓ છે. એથી ઊલટું સંગીતનાં જુદાં જુદાં ક્ષેત્રોમાં કાર્ય કરતી વ્યક્તિઓએ ઉદારતા જ કેળવવી રહી. છેક સામગાનથી માંડીને સ્તોત્રો, પદો, ભજનો, લોકગીતો, લોકઢાળો, નૃત્યગીતો, અભંગો, પવાડાઓ, પ્રભાતિયાં, ગઝલ, ઠુમરી, ટપ્પા, દ્રુપદ અને ખ્યાલ ગાયકીમાં દક્ષિણનું કર્ણાટક સંગીત ઉમેરીએ, એટલા બૃહદ અને વૈવિધ્યપૂર્ણ વિસ્તારમાં આપણું લોકસંગીત અને માર્ગીય સંગીત થપરાયેલું છે અને સ્થળ, કાળ, સંસ્કૃતિ, ધર્મ, સમાજ અને સાધનાની કક્ષા અનુસાર એનાં એટલાં બધાં વિપુલ સ્વરૂપો અને શૈલીઓ ઉત્પન્ન થયાં છે કે તેમાં બહુ જડત્વપૂર્વક વિચાર કરવો એ ઉચિત ન ગણાય. છતાં એક વાત અવશ્ય સ્મરણમાં રાખવાની છે કે પ્રત્યેક ભારતીય કલા માણસની આધ્યાત્મિક સાધના સાથે તાલ મિલાવે છે અને તે અનુસાર સંગીતકારની સાધના જેટલી તીવ્ર તેટલી તેની સંગીતની ફલશ્રુતિ ઉત્તમ; જીવનના સારતત્ત્વનું તેનું અવગાહન જેટલું ઊંડું તેટલી તેની કલાનું ઊંડાણ વધારે: ને એની સાધનાનો વ્યાપ જેટલો વિશ્વસ્પર્શી, તેટલાં તેનાં ગાનનાં વ્યાપકતા અને સભરતા સવિશેષ. માનવ-વ્યક્તિત્વ હંમેશાં જ્ઞાતમાંથી અજ્ઞાત તરફ, સ્થૂળમાંથી સૂક્ષ્મ તરફ અને શરીરભાવમાંથી દિવ્યત્વ તરફ ક્રમશ: ગતિ કરે છે અને તેના વિકાસ સાથે જ કલાનાં સ્વરૂપ અને આત્માનો પણ વિકાસ થયાં જ કરે છે. તેને લઈને જ આપણા લોકસંગીતમાં છેક સાદા ભાવોથી આત્મ-સાક્ષાત્કાર સુધીના સંકુલ અને સૂક્ષ્મ ભાવો અનેક સ્વરૂપે, અનેક શૈલીમાં વ્યકત થયેલા છે. તેથી બેશક સંગીતના લોકભોગ્ય પ્રકારો આપણે સ્વીકારીએ, પરંતુ તેની પરાકાષ્ઠા તો આપણને શાસ્ત્રપૂત અને સાધના-સિદ્ધ માર્ગીય સંગીતમાં જ મળશે; તે વાત આજના 'સુગમ-યુગ'માં વિસરવા જેવી નથી.

સંગીતનું માધ્યમ સ્વર છે; એને શબ્દ સાથે નિસ્બત ન હોવી જોઈએ એવી વાત કાઢતાં તેમણે કહ્યું : 'આ વાત વાદનકલા માટે સાચી છે, પરંતુ ગાયનકલા માટે બરાબર નથી. ભારતીય સંગીતની અનેક ચીજો શબ્દબદ્ધ થઈને તરેહ તરેહની બંદીશમાં સચવાઈ રહી છે; એટલે શબ્દનો સંગીતમાંથી છેદ ઉડાડી શકીશું નહીં. જે વ્યવહાર્ય છે, તેની સાથે તાત્ત્વિકનો મેળ મળવો જોઈએ. ગીતમાં ગૂંથાયેલા ભાવને પામવા શબ્દનું અવલંબન ભારતીય સંગીતમાં જરૂરનું છે. ઘણી વાર એક જ શબ્દને, શબ્દગુચ્છને કે શબ્દ-ચરણને ભિન્ન ભિન્ન સ્વરોની શય્યામાં રમાડી ગાયક અર્થ અને ભાવ ઉભયનું સમૃદ્ધ વૈવિધ્ય ઉત્પન્ન કરે છે અને ગીતની અભિવ્યક્તિમાં સમૃદ્ધિ અને વિસ્તૃતિ લાવે છે. જો શબ્દ ન હોત તો તેમ થઈ શકત નહીં; કારણ કે સ્વર તો આખરે મોઘમ ભાવોનો સૂચક છે—સ્પષ્ટ અર્થ ધ્વનિ ઉત્પન્ન કરી શકતો નથી. સાચો સંગીતકાર પહેલાં શબ્દના અર્થ દ્વારા સ્ફૂટ થતો ભાવ સ્વર દ્વારા ઘૂંટે છે અને એ ભાવ સ્વરારૂઢ થઈ જાય, પછી શબ્દનું અવલંબન છોડી દે છે. હિન્દુસ્તાની સંગીતમાં શબ્દ અને સ્વરનું અર્ધનારી નરેશ્વરનું રૂપ છે એ વાજબી જ છે, પરંતુ ગીતના વિસ્તાર સાથે શબ્દ કરતાં સ્વરોની માત્રા વધી જાય છે અને તાન, આલાપ, ગમક, મીંડ અને તરાના સુધી સ્વરની સૃષ્ટિનો અભિનય પથરાઈ રહે છે.'

હિન્દુસ્તાની અને પશ્ચિમના સંગીતની સરખામણી કરતાં તેમણે એક સરસ દૃષ્ટાંત આપ્યું. વડોદરા યુનિવર્સિટીની સંગીતકૉલેજના સુપ્રસિદ્ધ તબલાવાદક શ્રી સૅકસના થોડા વખત ઉપર સાંસ્કૃતિક પ્રતિનિધિ તરીકે રશિઆ ગયેલા હતા, ત્યારે ત્યાંના વાદ્યવૃન્દ-નિયામકે, તેમનું વૃન્દવાદ્ય-સંગીત સાંભળવાને તેમને નોતર્યા.

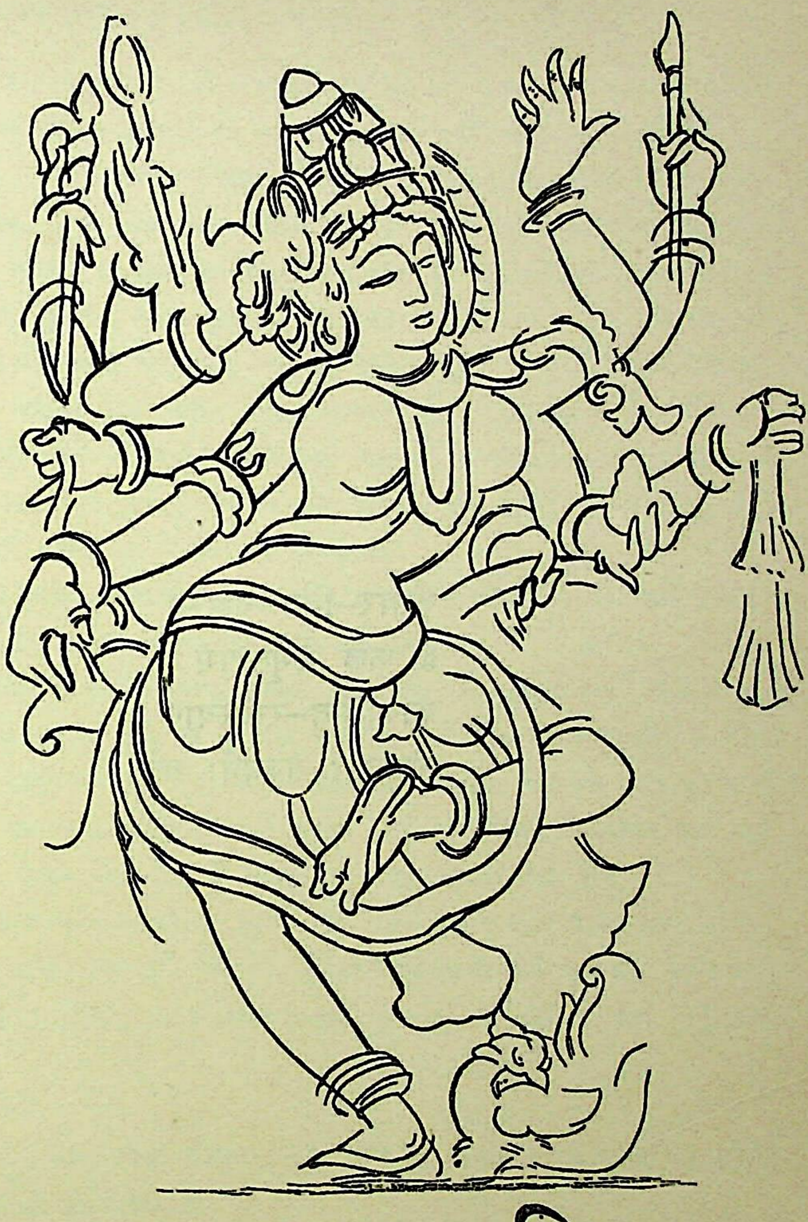
આ વાદ્યવૃન્દ મંડળીમાં સેંકડો સંગીતકારો એક નિયત અને સ્વરલિપિબદ્ધ પુરાણી ચીજને વગાડી રહ્યા હતા. તેનું શ્રવણ ચાલતું હતું તે દરમિયાન શ્રી સેક્સનાને એક રશિયન મિત્રે પૂછયું: 'તમારા સંગીતમાં અને અમારા સંગીતમાં મૂલગત ભેદ શો છે?' શ્રી સેક્સનાએ તેના ઉત્તરમાં એ રશિયન મિત્રને ઉત્તર આપ્યો તે ઘણો જ સૂચક છે. શ્રી સેક્સનાએ આ પ્રશ્નના ઉત્તરમાં કેટલાક વળતા પ્રશ્નો પૂછયા અને તેના ઉત્તરોમાં જ ભારતીય સંગીતનું સારભૂત તત્ત્વ સમાયેલું છે એ રસિક વાચક જોઈ શકશે. શ્રી સેક્સનાએ પેલા રશિયન મિત્રને પૂછયું : 'આ વાદ્યકારો જે ચીજ વગાડી રહ્યા છે, તે કેટલા વર્ષોથી વગાડે છે?' 'કદાચ સેંકડો વર્ષોથી,' પેલા રશિયન મિત્રે જવાબ આપ્યો. 'આ તમારા વાદ્યવૃન્દમાં કદાચ ભિન્ન ભિન્ન વયના વાદકો હશે?' શ્રી સેક્સનાએ ફરી પૂછયું : 'હા, એમાં ચોવીસપચ્ચીસ વર્ષના જુવાન માણસોથી છેક બોંતેર વર્ષના બુઝર્ગ વાદકો પણ છે.' પેલા રશિયન મિત્રે ઉત્તર આપ્યો. 'ત્યારે તેનો એવો અર્થ થયો કે આટલાં સમય અને વય ગયા છતાં આ વાદ્યકારો કોઈ સર્જકની એકની એક જ ચીજ અને તે પણ બાંધેલી ચીજ ઘૂંટતા આવેલા છે. એમાં સર્જક તરીકે એમનો પોતાનો કહેવાય એવો ઉદ્ગાર શું? તેઓ તો એક સાંગીતિક ચીજના ચક્રના આરા માત્ર છે. તમારી સંગીતકલામાં આટલા વર્ષે અને આટલી વયે નિજી ભાવની અભિવ્યક્ત કરવાની તેમને સ્વતંત્રતા ન મળે એ ભારે આપત્તિ કહેવાય. બરાબર ભારતીય સંગીત અહીં જ જુદું પડે છે. તેમાં પ્રત્યેક વાદ્યકાર કે સંગીતકાર નિજી અભિવ્યક્તિ માટે સ્વતંત્ર છે. પ્રત્યેક રાગરાગિણીના નિયત સ્વરો તો અમારે ત્યાં પણ છે; છતાં એ સ્વરોનું અવલંબન લઈને એક જ ચીજ જુદા જુદા ગીતકારો કે વાદ્યકારો વગાડશે કે ગાશે, તો રાગ એક હોવા છતાં સૂરવિહારના સ્વાતંત્ર્યને લઈને રાગસ્વરૂપનું વૈવિધ્ય શ્રોતાઓને પ્રાપ્ત થશે. અમારે ત્યાં પ્રત્યેક સંગીતકાર કે વાદ્યકાર નિયત સ્વરોનું અવલંબન લેતો છતાં એક રીતે મુક્ત છે. તેના સંગીતના આવિષ્કારનો અનુબંધ તેની વ્યક્તિગત સાધના સાથે જોડાયેલો છે અને આ સાધનાને વ્યક્ત કરવાને તે સૂરવિહારનો આશ્રય લે છે; એટલે જ એનું સંગીત સ્વરલિપિજડ પરંપરાગત ચોકઠાથી મુક્ત રહીને આગળ વધે છે. મુક્તતાના અવકાશ વિના કોઈ પણ કલા તેના આત્યંતિક સુંદર રૂપે પ્રગટ થઈ શકતી નથી અને એટલા માટે ઘરાનાપ્રાપ્ત પરંપરાગત સંગીતમાં રાગના પાયાના સ્વરોનું અવલંબન આવશ્યક છતાં, કલાકારના અભિવ્યક્તિના સ્વાતંત્ર્ય ઉપર વિશેષ ભાર આપવામાં આવેલ છે; એટલે જ ઓમ્કારનાથની ભૈરવી અને ખાન સાહેબની ભૈરવી મૂલગત સ્વરોનું અવલંબન લેવા છતાં ભિન્ન ભિન્ન સ્વરૂપ લઈ લે છે અને સમર્થ ગાયકો એકને એક ચીજ, એક જ રાગરાગિણીમાં ગાયા છતાં, તેને વૈવિધ્યપૂર્ણ અને આહ્લાદક સ્વરૂપ આપી શકે છે. આ છે ભારતીય સંગીતની વિશિષ્ટતા. શ્રી સેક્સનાના આ ઉત્તરમાં જે ભેદ સ્પષ્ટ થયો છે, તે આજે જ્યારે આપણે સંગીતને લિપિબદ્ધ કરી રહ્યા છીએ, ત્યારે ખ્યાલમાં રાખવા જેવો છે.

ગુજરાતનું સદ્ભાગ્ય છે કે આવા સુપ્રસિદ્ધ ભારતીય ગાયક અને સંગીતજ્ઞ પુરુષને થોડા વર્ષથી મહારાજા સયાજીરાવ યુનિવર્સિટીએ પોતાની ફૅકલ્ટી ઑફ મ્યુઝિકના 'સાંગીતિક પ્રશાખા'ના અધ્યક્ષ અને આચાર્યપદે નીમેલા છે. ભારત-વિખ્યાત આ ગુણસંપન્ન સંગીતકારને તથા સંગીતાચાર્યને આ બહુમાન બદલ અભિનંદન આપીએ. એમના જેવા ગુણી પુરુષને પ્રિન્સિપાલપદે આરૂઢ કરીને જે સુકૃત્ય કરવું જોઈએ તે થએલું છે. શ્રદ્ધા છે કે એમના હાથમાં ભારતીય સંગીત સલામત છે. ફક્ત એમનું કાર્ય ઘનિષ્ટ અને ફલવાળું થાય એટલા ખાતર હાઈસ્કૂલના આઠમા ધોરણથી વિકલ્પે સંગીતનો અભ્યાસક્રમ દાખલ કરીને, તેને સ્નાતક અને અનુસ્નાતક કક્ષા સુધી સંકલિત કરવામાં આવે, તો આ બધી યુનિવર્સિટી-ઓના કાર્યને માટે દૃઢ આધારનું નિર્માણ થાય અને સમયના યોગ્ય પટમાં પથરાયેલું સંગીતશિક્ષણ આપણા સંગીતોદ્ધારના કાર્યમાં વિશેષ સઘન અને પોષક બને એવી ઇચ્છા સાથે આ ચર્ચાનોંધનું સમાપન કરીએ.

GURUKUL MY BIGGER FAMILY

For my family and for myself, this Gurukul has been a holy field of daily pilgrimage. It is, as it were, an expansion of our very family—a larger home. As the head of this family, my duty has been to pray with the pupils, eat with them, participate in their activities and look after them during illness that very rarely visits them. For me, to long for the Gurukul or have a sight of it is like yearning to feel the joy of meeting one's own child. Nowhere else do I feel such joy and peace of mind which I experience at the Gurukul. It is a place of sacred emotions for me. When I see girls concentrating on their studies and working with high ideals of service, I visualize how marvellous is the mother's power that embraces the Universe. It is essential that we should bring them out and develop hidden powers in our women and foster divine and blissful motherhood. Girls have a tremendous receptive capacity and they quickly assimilate what is given to them and they act up to any good things that are suggested to them. They have a natural inclination for fine arts.

N. K. Mehta



નૃત્ય-મગ્ના
સરસ્વતી
શિલ્પ: હેલેબીડ : મહીસૂર
: આલેખક :
જગન્નાથ અહિવાસી

સાહિત્ય

। अमृतां · आत्मनः · कलाम् ।

संसार–विष–वृक्षस्य
द्वे फले अमृतोपमे ।
काव्यामृत–रसास्वाद:
सँल्लाप: सज्जनै: सह ।।

☆ ☆ ☆ કવિની શ્રદ્ધા

લેખક : **શ્રી ઉમાશંકર જોષી,** કુલપતિ, ગુજરાત યુનિવર્સિટી, અમદાવાદ

अविभक्तं विभक्तेषुની વિવિધતામાં એકતાની યુગયુગથી સાધના કરી રહેલા આપણા ભારતદેશની રાજધાનીમાં આપણે ગુજરાતી બોલનારા ભારતવાસીઓ આ સાહિત્ય-સંમેલનમાં ભેગા મળ્યા છીએ.

આપણી સ્મૃતિ—આપણું હૃદય સૌ પ્રથમ રાજઘાટ પહોંચી જાય તો એ સ્વાભાવિક છે. સ્વાતંત્ર્ય-પ્રાપ્તિ પછીના સમયમાં આપણા જીવનમાંથી અનેક ક્લેશો પ્રગટવા પામ્યા. એ શમાવવાના પુરુષાર્થના મહાન પ્રતીક સમું રાજઘાટ છે. પુરાણા સમયમાં એક મહાનુભાવ—શ્રીકૃષ્ણ યમુનાને તટે જન્મ્યા હતા—જીવનભર ભારતની સેવાનાં કાર્યોમાં ગૂંથાયેલા રહ્યા—ક્યારેય સત્તાસ્થાન સ્વીકાર્યું નહીં—પોતે નિઃશસ્ત્ર રહી લોકકલ્યાણનાં સૂત્રો ધર્મ સંભાળે એ એમણે જોયું અને અંતે સૌરાષ્ટ્રને સમુદ્રતીરે પારધીશર ઝીલીને વિદાય લીધી. ધર્મગોપ્તા પુરુષોત્તમના જવાની રાહ જોઈને ઊભેલો જગતવ્યવહારમાં પ્રવેશવા ટાંપી રહેલો કલિ પ્રવર્તમાન થયો. આપણા જમાનામાં બીજા એક મહાત્મા સૌરાષ્ટ્રના સમુદ્રતટે જન્મ્યા. નિઃશસ્ત્ર યુદ્ધ જગવીને માનવધર્મની સ્થાપના કરી સ્વજનની ગોળી ઝીલીને યમુનાને તીરે પોઢ્યા. એક આખું ચક્ર જાણે પૂરું થયું.

હજીયે આવશે ના કે અંત એ કલિચક્રનો?

માનવજાતના કલહો, સંઘર્ષો આજે તો કદાચ પહેલાં કદી ન હતા તેવા ઘેરા બન્યા છે, કહો કે સતત સર્વનાશના ભય નીચે જીવવાની ટેવ માનવજાતિ અત્યારે કેળવી રહી છે.

માનવ-ઇતિહાસની આવી ક્ષણે જો કોઈના મનમાં વિચાર આવી જાય કે સાહિત્ય જેવી સંસિદ્ધિઓનું ખરેખર મહત્ત્વ કેટલું, તો મને નવાઈ ન લાગે. જો કે ખરો પ્રશ્ન તો એ છે કે આ જમાનામાં કે બીજા ઓછા કે વત્તા કસોટીભર્યા જમાનામાં કોઈ કવિ (સૌ સર્જક સાહિત્યકાર–કલાકાર માટે આ શબ્દ હું વાપરું છું) કાવ્યસર્જનને પોતાનું મુખ્ય જીવનકાર્ય બનાવવા શાથી પ્રેરાતો હશે? કવિ જેવા સંવેદનશીલ જીવ માટે તો કોઈ પણ સમય એ પૂરતો વિષમ હોવાનો. કઈ શ્રદ્ધાને જોરે કવિ ચાલતો હોય છે?

શ્રદ્ધા શબ્દમાં શ્રદ્નો અર્થ સત્ય આપવામાં આવ્યો છે. શ્રદ્ધા એટલે સત્ય ધારણ કરવું. સંસ્કૃત શ્રદ્ અને લૅટીન credo (–"હું શ્રદ્ધા રાખું છું") એક છે. મોનિયેર વિલિયમ્સ ગ્રીક kardia (="હૃદય") સાથેના સામ્યની સંભાવના ચીંધે છે. વસ્તુનું હૃદય (the heart of matter) હાથમાં હોવું એનું નામ શ્રદ્ધા.

કવિની શ્રદ્ધા શી હોય છે?

કવિની શ્રદ્ધા શબ્દમાં છે, બલકે એની શ્રદ્ધાના બીજા પહેલુઓ દેખાય તો તે બધા પણ મૂળમાં પડેલી શબ્દમાંની એની શ્રદ્ધા સાથે સંકળાયેલા છે.

શબ્દ માણસે ઉપજાવ્યો હોય ભલે ઉપયોગ માટે, પણ કવિતામાં એનો ઉપયોગ એણે આનંદ માટે કર્યો છે. સંભવ છે કે શબ્દના જન્મથી જ એની આનંદ આપવાની શક્તિ માણસને મુગ્ધ કરી રહી હોય. પહેલવહેલો શબ્દ યોજનારની જીભ પર એનો સ્વાદ કેવો વળગી રહ્યો હશે એનો કંઈક ખ્યાલ બાળકોને નવા નવા શબ્દને વારંવાર જીભ પર રમાડતાં જોઈને આવે છે. છેક નાનપણની મારી એક સ્મૃતિ એવી છે કે મારી બા કોઈને મારે વિષે કહેતાં હતાં—મને એમનો અવાજ સંભળાય છે—કે જેને આ "હમણાં"ને બદલે "અત્યારે" કહે છે. કોણ જાણે મને એ "અત્યારે" શબ્દ બોલવાનું એટલું બધું ગમતું હતું કે બસ કોઈ કેફમાં હોઉં એમ આખો વખત "અત્યારે" "અત્યારે" બોલ્યા કરતો હતો.

પણ વ્યવહારમાં યોજાતાં, શબ્દો લપટા પડી જતા હોય છે. આખાં ને આખાં શબ્દઝૂમખાં, વાક્યોનાં વાક્યો કેવળ માનસિક અચેતનતાના–વિચારહીનતાના પુરાવા સમાં ઉદ્‌ગારાઈ રહ્યાં હોય છે, મગજને કશી જ તસ્દી આપ્યા વગર, આયતાં મળેલાં વચનોનું શુકોચ્ચારણ થઈ જતું હોય છે. એક ગુજરાતી લેખકે રિક્ષાવાળા સાથેનો એક મુસાફરનો આખો ઝઘડો છાપાંના મથાળાની ભાષામાં નિરૂપીને આ પરિસ્થિતિની હાસ્યાસ્પદતા સારી રીતે પ્રગટ કરી હતી.

કવિની રચનામાં શબ્દે શબ્દ જીવંત હોય છે. કવિ કેવળ લોકબોલી (dialect)નો ઉપયોગ કરતો નથી. ઊંડામાં ઊંડી વ્યક્તિવિભાષા (idiolect; idioma–વ્યક્તિ) વાપરી રહ્યો હોય છે. કાવ્યમાં એકએક શબ્દ પોતાની અર્થચ્છાયા—પોતાના અર્થરણન સાથે જાણે કે નવો અવતાર પામે છે. આમ, કવિ માનવ-વાણીને સંજીવની પાય છે. જે ભાષામાં કવિતા રચાવી બંધ થાય તે અનુર્વર બની જાય, ખોટકાઈ ગયેલા યંત્ર સમી માનવસમાજને કશા ખાસ કામની ન રહેવા પામે.

કવિનો શબ્દ પોતાનું આગવું બળ મેળવે છે આખા સંદર્ભમાંથી. એથી તો કોષમાં આપેલો શબ્દનો અર્થ, કવિતાને પામવાના આપણા પ્રયત્ન વખતે, કાંઈક અપૂરતો હોય છે; એટલું જ નહીં, પણ કોઈ વાર ભ્રામક પણ હોય છે. કાવ્યના કુલ અર્થસંદર્ભના પ્રકાશમાં કાવ્યના પ્રત્યેક શબ્દની અર્થસંપત નક્કી થતી હોય છે.

શબ્દ એ મૂળ તો અવાજ છે અને અર્થનો સંકેત કરે છે. કાવ્યનો સમગ્ર શબ્દસંદર્ભ જે આનંદ-વસ્તુ બની રહે છે તેમાં એનું નાદતત્ત્વ એ માત્ર ભૂમિકા જ પૂરી પાડે છે એવું નથી, એ પોતે એક મહત્ત્વનો ઘટકઅંશ બની રહે છે.

કાગળ શોધાયો, લિપિ શોધાઈ, મુદ્રણયંત્ર શોધાયું અને આપણે ચશ્માં ચઢાવીને કવિતા વાંચીએ છીએ. પણ આંખ તો બિચારી બધું તરત જ અંદરના કાનને સોંપી દેતી હોય છે. પણ કાનથી જ નહીં, કવિતા લોહીથી વાંચવાની હોય છે. કોઈ અદ્‌ભુત કાવ્યકૃતિમાં બ્રહ્માંડ ભરી દે એવો રણકો હોય, પણ પહેલો એ ઊઠે છે આપણા લોહીમાંથી.

કાવ્યને એક શબ્દનિર્મિતિ તરીકે જોઈએ છીએ ત્યારે એ કાવ્ય હોય છે એમાં કદાચ ઘણો બધો ફાળો એના સંગીતતત્ત્વનો લાગે છે. ललितलवंगलतापरिशीलन જેવી લચકીલી સંગીતભંગિઓની વાત નથી કરતો. संगीताय प्रहतमुरजाः—જેવામાં કાલિદાસ જેવા ચોથી શ્રુતિ લઘુ રાખી તે પછી જોડાક્ષર યોજીને, ઢોલક ઉપર કોઈ માથું એક તરફ નમાવી દાંત ભીડીને થાપી મારતું હોય એવો અનુભવ પ્રત્યક્ષ કરાવતા હોય, તેની પણ અહીં વાત નથી. વેદના ઋષિ नादो नदस्य એ ઉદ્‌ગાર દ્વારા એક મહાખીણ ભરીને ગાજતા, એ ખીણથી એ ખુલ્લા ગગનમાં ઊભરાતા-છલકાતા નાદથી પોતાના આત્માને ભરી રહે છે એનું પણ સ્મરણ કરવાનો ઉપક્રમ નથી. આ અને ગૌડી-વૈદર્ભી રીતિઓનાં પોતપોતાનાં આગવાં પ્રદાનો એ બધું ય કાવ્ય-કૃતિમાં હશે. પણ જે સૌથી મોટી વસ્તુ છે તે તો આખા કાવ્યની એક કલાકૃતિ તરીકે જે સંગીતમયતા છે તે છે. દરેક કાવ્યકૃતિની એક ગુંજ હોય છે; અને એ પ્રગટતી હોય છે કવિની સર્જકવ્યક્તિતાના કેન્દ્રમાં રહેલી સંગીતિમાંથી.

છંદ એને માટે અનિવાર્ય છે એવું નથી, જોકે છંદ આખી રચનામાં સંયમ, વ્યવસ્થા, પુનરાવર્તનને લીધે ઉપજતી એક જાતની ભૂરકી, એ બધાંનો સહેજે લાભ મેળવી શકે છે. પણ આપણા અનેક આચાર્યોએ काव्यं गद्यं पद्यं च—કાવ્ય પદ્યમાં તેમ જ ગદ્યમાં હોય એમ કહ્યું છે. મુક્ત છંદ યોજીને અથવા છંદોમુક્તિ મેળવીને પણ કાવ્યરચના થઈ શકે. પણ આજે જેને 'અછાંદસ' કહીએ છીએ તે રચનાઓ નકાર દ્વારા પણ

છંદનું સૂચન કરે છે, કારણ કે ગદ્ય કરતાં એ બિલકુલ ભિન્ન હોય છે. ગદ્યખંડ કરતાં એમની ગુંજ જુદી તરી આવતી હોય છે.

આપણી બોલચાલની ભાષાનો નાદવૈભવ તો ગદ્યખંડ કે ગદ્યદેહધારી કાવ્યને મુકાબલે સામાન્ય રીતે પાતળો હોવાનો. તેમ છતાં આધુનિક યુગનું એ એક વલણ રહ્યું છે કે સામાન્ય બોલચાલની ભાષા (પદ્ય-નાટકમાં તો સવિશેષ) યોજવી. પદ્ય એવું શોધવું જે બોલચાલની ભાષાના સીમાડા પર ચાલે અને જરૂર પડયે પંખાળા ઘોડાની જેમ ઉડ્ડયન કરી શકે.

'ભાષા પામવી શી રીતે?'—ફ્રેંચ કવિ રિમ્બો મૂંઝાઈને પૂછે છે. વર્ડ્ઝવર્થે કહેતાં કહી દીધું હતું કે સામાન્ય માનવીની ભાષા કાવ્યમાં અપનાવવી. પણ કવિ અપનાવે એટલે સામાન્ય માનવીની ભાષા સામાન્ય રહેવા પામતી નથી. વર્ડ્ઝવર્થનું જ એક કાવ્ય શરૂ થાય છે : I wandered lonely as a cloud "રખડતો 'તો એકલો વાદળ સમો હું." 'રખડતો'તો'—એ તો ગમે તે બોલી બેસે. 'એકલો' પણ વસ્તુસ્થિતિ જણાવતાં અથવા કાંઈક આત્મદયા પ્રગટ કરવા જતાં કોઈ ઉમેરે. પણ 'વાદળ સમો' એવું સામાન્ય માનવી ન બોલે. 'રખડતો 'તો એકલો' એટલું આપણા સૌની જેમ કહ્યા પછી કવિની વાણી તરત જ 'ટેક-ઑફ' —ઉડ્ડયન કરે છે 'as a cloud'—'વાદળ સમો.' શબ્દો સામાન્ય માનવી વાપરતો હોય એવા સાદા હોય એ સાચું, પણ કવિ યોજે ત્યારે આખી શબ્દરચના અસામાન્ય બની જતી હોય છે, અને એમાં મુખ્ય અર્પણ કવિની શબ્દરચનાના નાદતત્ત્વ ઉપરાંત એની ચિત્રો દ્વારા-કલ્પના (images) દ્વારા કામ લેવાની શક્તિનું હોય છે. 'રખડતો'તો એકલો' એટલું કહ્યું એનું મન માનતું નથી, 'વાદળ સમો' એ ઉપમા દ્વારા એ આપણને આખી પરિસ્થિતિ પ્રત્યક્ષ કરાવે છે.

કલ્પનો, ઉપમા, રૂપક આદિ કાવ્યની વાણીને અ-લૌકિકતા અર્પે છે. કાવ્યદેહે લોકવાણી અલૌકિકતા ધારણ કરે છે. કાલિદાસનો કામી નાયક દુષ્યન્ત શકુંતલાના દર્શને મધુ नवमनास्वादितरसम् એ રૂપકથી પોતાનો મનોભાવ પ્રગટ કરે છે. રાજપીપળાનાં જંગલોનો કોઈ અનામી લોકકવિ એ જ ભાવ—

> કોરી ગાગર મધે ભરી,
> કાંઈ ઉપર ચીતર્યા મોર—

—એ ચિત્રથી તરતો મૂકે છે.

કાવ્યની ભાષા પ્રત્યક્ષીકરણમાં રાચે છે. પદે પદે આકારો સામે મળવાના. પણ જેમ દરેક શબ્દના કે પંક્તિના પોતાના સંગીત કરતાં આખી કૃતિની સંગીતમયતા એ મુખ્ય છે, તેમ કાવ્યમાં સતત ડોકિયાં કરતા અનેક આકારો કરતાં આખી કાવ્યકૃતિની આકૃતિ એ મહત્ત્વની વસ્તુ છે.

કાવ્યનો શબ્દસંદર્ભ શબ્દનાં બે તત્ત્વ वाक અને અર્થનો—નાદસંદર્ભ અને અર્થસંદર્ભનો—બનેલો હોય છે અને એ બંને કાવ્યમાં, બલકે કાવ્યરૂપે, અર્ધનારીનટેશ્વરની જેમ સંયુક્ત—એકાકાર થઈ ગયેલાં જોવા મળે છે. આ એકાકૃતિ એ કાવ્ય છે.

આસ્વાદની ક્ષણે એ એકાકૃતિ આપણા અનુભવનો વિષય બને છે. પણ એ અનુભવ પૂરો થયા પછી જ્યારે કાવ્યશાસ્ત્રવિનોદ કરતા હોઈએ છીએ ત્યારે કાવ્યનાં ભિન્ન ભિન્ન ઘટકતત્ત્વો આપણી ગોષ્ઠિનો વિષય બને છે. આસ્વાદ એકાકૃતિનો, વિવેચન અંશોનું. વિવેચન ઉપર આ હંમેશનો શાપ કે છે એણે સમગ્રાકૃતિ, જે આસ્વાદક્ષણે જ અનુભવગમ્ય હોય છે, તેને છોડીને કાવ્ય-અંશોની વાતો કરીને સંતોષ માનવો રહે છે.

આમાં મુખ્યત્વે સામગ્રી અને આકાર એવા બે માર્ગે વિવેચન વળી જતું જોવા મળતું હોય છે. પણ હમણાં જ જોયું તેમ આકૃતિ એ શબ્દની—નાદ અને અર્થની—સર્વ સામગ્રીમાંથી નીપજતી હોય છે.

(૨)

આકાર એ આંખનો વિષય છે અને શિલ્પ, સ્થાપત્ય આદિ આંખની કળાઓના આકારની વાત કરીએ છીએ ત્યારે આકાર માટે કામમાં લીધેલી નોખી સામગ્રીનો વિચાર કરવો શકય છે. પણ કવિતા કાનની કળા છે. એને માટે 'આકાર' શબ્દ વાપરીએ ત્યારે શિલ્પસ્થાપત્યની જેમ તેની સામગ્રીનો ખ્યાલ કરવો યથાર્થ નહીં લેખાય. કેમ કે કવિતા શિલ્પ-સ્થાપત્યના જેવી ચક્ષુગમ્ય કળા નથી, પણ સમયમાં વિસ્તરતી રચના છે. અક્ષર પછી અક્ષર, શબ્દ પછી શબ્દ, વાકય પછી વાકય, એમ સમયમાં આગળ વધતો આખોય શબ્દ-સંદર્ભ એકવાકયતા-એકાકૃતિતા પામે ત્યારે એ કાવ્ય બને છે. કવિતા માટે આંખનો શબ્દ 'આકાર' આપણે ભલે વાપરીએ, એ આકારમાં એકેએક શબ્દના નાદ અને અર્થનું પૂરેપૂરું અર્પણ છે, એકેએક શબ્દની નાદ-સંપત્તિ અને અર્થસંપત્તિએ જ ક્રમે ક્રમે આકૃતિ ઉપસાવી હોય છે. એટલે કવિતામાં શિલ્પ-સ્થાપત્યની જેમ આકારથી જુદી સામગ્રી વિચારવાનું રહેતું નથી. કાવ્યમાં આકાર બહિરંગ નથી, અંતરંગ છે.

કવિની પ્રથમ પહેલી શ્રદ્ધા શબ્દમાં એટલે કે એ શબ્દના કાવ્યરૂપમાં-કલા-આકારમાં છે. પણ કાવ્યનો શબ્દસંદર્ભ એ નાદસંદર્ભ અને અર્થસંદર્ભનો બનેલો છે, અને અર્થસંદર્ભમાં કવિએ સંવેદેલો ભાવસંદર્ભ, ભાવનાસંદર્ભ અને શબ્દસમાજની સરજત હોઈ આખોય સમાજસંદર્ભ પ્રવેશતો હોય છે. કાવ્યની આકૃતિ બંધાવા જ પામે એમાં આ બધાં વાનાં ભાગ ભજવી ચૂકયાં હોય છે.

કવિનું ભાવસંવેદન, કવિની ભાવનાસંપત્તિ, કવિનું ધર્મદર્શન એ ઉત્કટ અને ગહન હોય તો તેનો પાસ એની કવિતામાં વરતાયા વગર રહેવાનો નહીં. એના સામાયિક ખ્યાલો, તત્ત્વજ્ઞાનવિષયક માન્યતાઓ એ પણ એની કવિતામાં અંશભૂત થવાનાં. આ બધી વસ્તુઓ એની રચનાને વધુ માતબર કરી રહેતી હોય એવું પણ જોવા મળે છે.

તે તે અંશ કવિની રચનાને એકાકૃતિ થવા આડે પણ આવી શકે, પણ જે દાખલાઓમાં સફળ એકાકૃતિ થવા પામતી હોય છે, તેમાં જે કાવ્યમાં આ બધાં વાનાં વધુ પ્રમાણમાં પ્રવેશ્યાં હોય છે તે બીજાં કાવ્યો કરતાં વધુ સમૃદ્ધ રચના નીવડવા સંભવ છે.

અહીં પ્રશ્ન એ થાય છે કે કવિની પોતાની એક માનવ તરીકેની માન્યતાઓ, ફિલસૂફી, શ્રદ્ધા હોય તો તેનો એના કાવ્ય સાથે કેવા પ્રકારનો સંબંધ હોય છે? કવિ તરીકે એને જેમાં શ્રદ્ધા છે તે તો છે શબ્દ, બલકે શબ્દસંદર્ભ, કાવ્યકૃતિ — જેનું એ સર્જન કરતો હોય છે. એના શબ્દની સદ્ધરતા-પ્રમાણભૂતતા (validity) તો એ કાવ્યકૃતિ હોય એમાં છે, પણ સાથે સાથે એનું મૂલ્ય (value) પણ ધ્યાનમાં લેવાયા વિના રહેતું નથી.

કાવ્ય એ એક સ્વયંપર્યાપ્ત, આત્મનિર્ભર સૃષ્ટિ છે અને એનું મૂલ્ય કાવ્યેતર કારણો પર આધારિત ન હોવું જોઈએ, એ વિચારનો આગ્રહ, કાવ્યમાં ભળતી વસ્તુઓ પ્રવેશી જતી જણાય ત્યારે, સાહિત્યજગતમાં રાખવામાં આવતો જોવા મળતો હોય છે અને કલા ખાતર કલા જેવા આત્યંતિક વાદનું સ્વરૂપ પણ ધારણ કરતો હોય છે.

પણ કાવ્ય તરીકેની પ્રમાણભૂતતા — 'validity' અને મૂલ્ય — value' પરસ્પર-વિરોધી વસ્તુઓ નથી. એ બે અંગ્રેજી શબ્દોનો એક જ લૅટિન ધાતુ valere (=મજબૂત હોવું) સાથે સંબંધ છે. જે કારણોએ કાવ્યની કલાકૃતિ તરીકે 'પ્રમાણભૂતતા' દૃઢ બને છે તેમાં 'મૂલ્ય'નો પણ ફાળો સંભવે છે. જે કવિઓ શતાબ્દીઓ સુધી સહસ્રાબ્દીઓ સુધી માનવજાતને વહાલા થઈ પડયા છે. તેમની કાવ્યરચનાઓ જોઈએ છીએ તો તે કલાકૃતિઓ તરીકે તો સંગીન હોય છે જ, પણ તે 'કાવ્યરચનાઓ'નું મૂલ્ય પણ માનવજાતિને હૈયે વસ્યું હોય છે.

એથી એલિયટે સૂચવ્યું કે કોઈ કૃતિ એ કાવ્ય છે કે કેમ એ કાવ્યકલાનાં ધોરણે નક્કી થાય, પણ એ કાવ્યકૃતિ મહાન છે કે કેમ તે તો જીવનના સંદર્ભમાં જ નક્કી કરવાનું રહે.

બીજી લલિત કળાઓમાં શુદ્ધ કળા સિદ્ધ કરવાનું સંભવિત હશે તેટલું કાવ્યકળામાં નથી. કવિનું માધ્યમ શબ્દ એ સામાજિક નીપજ હોઈ એના અર્થ-અંશમાં સમાજને અનેક બિંદુએ સ્પર્શતો સંદર્ભ પ્રવેશે છે. કવિની જીવનદૃષ્ટિ, કવિની માનવી તરીકેની શ્રદ્ધા—એનો સ્પંદ પણ એ અર્થઅંશમાં વરતાવાનો. શબ્દ કાવ્યમાં એનો એ રહેતો નથી, સંદર્ભવશાત્ બદલાય છે, તે છતાં કવિ માટે એના વિશિષ્ટ માધ્યમને કારણે, 'શુદ્ધ કવિતા' એ લગભગ અશક્ય આદર્શ છે.

શબ્દના નાદસંદર્ભને સૂક્ષ્મ રીતે યોજીને, અર્થસંદર્ભને ભોગે પણ ભાષાના સંગીતતત્ત્વનું અવલંબન લઈને, કલાકૃતિ આપવા જતાં માલાર્મે જેવા કવિને અપૂર્વ પ્રકારની સફળતા મળવા છતાં એવી કાવ્યસૃષ્ટિ અંગત બની જવાનો ભય રહે છે. અર્થસંદર્ભને પોતાનાં આગવાં પ્રતીકો દ્વારા સૂક્ષ્મ રીતે યોજવા જતાં રિલ્કે જેવા કવિની રચનાઓને માટે પણ એવો જ ભય ઊભો થાય છે.

કાંઈક સમતુલાની કવિતાકલામાં અપેક્ષા છે. લૅટિન ભાષામાં vates શબ્દ કવિ તેમ જ પયગંબર બંને માટે વપરાયો છે. કવિએ નર્યા કાવ્યકલાના ઉપાસક બનવાનું નથી, કેવળ પયગંબર બનવાનું નથી, કદાચ બંને એકીસાથે બનવાનું છે.

રીમ્બો, એથી, અનુરોધ કરે છે: "હું કહું છું કે આપણામાં જોવાની—દર્શનની શક્તિ હોવી જોઈએ. આપણી જાતને આપણે દૃષ્ટા બનાવવી જોઈએ." શંકરે વ્યાખ્યા આપી જ છે કવિઃ क्रान्तदर्शी—આરપાર જોઈ શકે એ કવિ. સાહિત્યાચાર્ય ભટ્ટતૌતે કહ્યું છે नानृषिः कविः, ઋષિ નથી તે કવિ નથી. ऋषिश्च किल दर्शनात्, ઋષિ બને છે દર્શનની શક્તિથી. दर्शनात् वर्णनात् चाथ कविः, કવિ બને છે દર્શનની શક્તિની સાથે સાથે વર્ણનની શક્તિ હોય ત્યારે.

કાવ્યમાં દર્શન સીધેસીધું નહીં પણ વર્ણનરૂપે—પ્રત્યક્ષીકૃત વસ્તુરૂપે હોય. કાવ્યમાં વિચારોના સ્ફટિકો ન રહેવા પામ્યા હોય. ઊર્મિદ્રવરૂપે એ પ્રસ્તુત થયા હોય. વિચાર બુદ્ધિનો વિષય જ ન રહેતાં લાગણીવત્ બનીને મૂર્તતા પામતો હોય. કાવ્યમાં thinking એટલે thinging વિચારણા એટલે વસ્તુનિર્મિતિ.

આપણા જ્ઞાની કવિઓમાં આનાં અનેક ઉદાહરણો મળે છે. નરસિંહ મહેતા આ આખા વિશ્વપ્રપંચ અંગેનો પોતાનો ખ્યાલ માત્ર પાંચ શબ્દોમાં એક અપૂર્વ ચિત્ર આપણી આગળ ખડું કરી દઈને આપે છે:

બ્રહ્મ લટકાં કરે બ્રહ્મ પાસે.

કબીરસાહેબ માયાની અપરંપાર શક્તિનો, એક આબેહૂબ ચિત્ર આંકી આપીને, નિર્દેશ કરે છે:

रमैया की दुलहने लुटल बजार ।

પરમાત્માની નવવધૂએ આખી બજારમાં લૂંટલૂટા કરી દીધી છે, મોટા મોટા મુનિઓ, તપસીઓ, સિદ્ધોની બધી સંપત પડાવી લીધી છે,—એ કાંઈક હાસ્યપ્રેરક ચિત્ર માયાના દુર્દમ્ય સામર્થ્યને સચોટ રીતે પ્રત્યક્ષ કરાવી રહે છે.

કાવ્યમાં જે સંક્રાન્ત કરવાનું છે તે તો છે કાવ્ય, ફિલસૂફીસંભાર નહીં. પ્રાપ્ય છે કાવ્યાનુભૂતિ, માત્ર તત્ત્વવિચાર નહીં. કાવ્ય, આનંદશંકર ધ્રૂવે દર્શાવ્યું છે તેમ, अमृता आत्मनः कला—આત્માની અમૃત (૧. અમર, તેમ જ ૨. સુધામયી) કલા છે. કાવ્ય આપણી માત્ર લાગણીને, આપણી માત્ર બુદ્ધિને કે આપણી સંકલ્પશક્તિને સ્પર્શતું નથી, આપણા સમગ્ર સંવિતને, આપણા આત્માને વ્યાપી વળે છે. કાવ્યના પણ એકાદ અંશને જ આપણે આસ્વાદતા નથી. કૃતિની અખિલાઈને આપણા વ્યક્તિત્વની અખિલાઈ વડે આપણે અનુભવીએ છીએ. એક ઉત્તમ કાવ્યના અનુભવ પછી, આપણું ઊર્મિતંત્ર કે વિચારતંત્ર વધુ સમૃદ્ધ થયું એટલું જ બનતું નથી, આપણું આખુંય સંવિત્તંત્ર, આપણી સમગ્ર ચેતના, કહો કે, નવો અવતાર પામે છે.

હિંદ પશ્ચિમના સંપર્કમાં મુકાયું તે પછી રાજા રામમોહન રાયના સમયથી હિંદનો પ્રબોધકાળ (રિનેસાંસ) શરૂ થયો. હિંદની બધી ભાષાઓએ પ્રફુલ્લન ફ્લન અનુભવ્યું. છેક ગાંધીયુગ સુધી એ પ્રબોધકાળ ચાલ્યો. સાહિત્યક્ષેત્રે મબલક ફસલનો એ કાળ હતો. બેંતાલીસની 'હિંદ છોડો'—લડત, બંગાળનો દુષ્કાળ, બીજું વિશ્વયુદ્ધ, અણુબૉમ્બ, હિંદની સ્વાતંત્ર્યપ્રાપ્તિ, દેશના ભાગલા, સ્વાતંત્ર્યોત્તર સમસ્યાઓ—આ બધી ઘટનાઓ ભારતવાસીની ચેતનાને વળી એક નવા વળાંક પર લઈ આવી છે. એક નવો બીજો પ્રબોધકાળ જાણે આરંભાતો ન હોય. પહેલા પ્રબોધકાળમાં પરશાસનની ધૂંસરી ફગાવવાની હતી. ભારતની જિજીવિષા ત્યારે સક્રિય બની. ભારતીયતાની ખોજનો એ સમય હતો. આજે એ ખોજ પૂરી થઈ છે એવું નથી, પણ જાગ્રતિ-કતાની ખોજનો સાહસભર્યો પુરુષાર્થ આપણે યુગ બળથી પ્રેરાઈને આદરી ચૂકયા હોઈએ એવાં ચિહ્નો દેખાય છે. બંગાળીના, તમિળના, તેલુગુના લેખકને કોઈ એની ભાષાના કે ભારતના લેખક તરીકે બિરદાવશે તો એથી એને હવે ભાગ્યે જ સંતોષ થશે. એને તો દુનિયાનાં સાહિત્યિક ધોરણોથી પોતે મૂલવાય એ જોઈએ છે. જે અર્થમાં કોઈ આધુનિક ફ્રૅંચ કે જાપાની કવિ કવિ છે તે અર્થમાં પોતે કવિ છે કે નહીં એ જાણવામાં જ એને રસ છે.

દુનિયા સાંકડી થતાં આમ બનવું અનિવાર્ય છે. પણ પોતાનાં મૂળિયાં પોતે ખોઈ ન બેસે એ પણ એણે જોવું જોઈએ. પોતાની ધરતીમાં એનાં મૂળિયાં જેટલાં ઊંડાં હશે તેટલો ઊંચો વિશ્વકવિ એ થઈ શકવાનો. આમ, ભારતીયતા, એક નવતર રીતે, એ હવે સિદ્ધ કરવાનો.

દરેકને પોતાનો યુગ કપરો લાગતો હોય છે. યુગે યુગે કળિનાં વર્ણનો લખાતાં હોય છે. આપણે ત્યાંના કળિકાળના ગરબા જુઓ. આજનો આપણો સમય સુરાસુરબળોના સંઘર્ષની દૃષ્ટિએ અપૂર્વ જ હશે એમ માનવાની જરૂર નથી. તેમ છતાં કોઈક લાક્ષણિકતાઓ આ યુગની હોઈ શકે. યુરોપે 'રિનેસાંસ' (૧૫મી સદી) પછી જીવનના કેન્દ્રમાંથી ભગવાનને ઉઠાડીને માનવને બેસાડયો. આજે હવે એ સ્થિતિ આવી છે, જ્યારે કેન્દ્રમાં માનવ નહીં પણ એનું શરીર દેખાય છે. જીવનધોરણ એ આરાધ્ય દેવ છે, આજના જગતની બંને છાવણી-ઓમાં ભગવાનને સંદર્ભમાળખા તરીકે ન સ્વીકારીએ એટલે માનવ પણ પદભ્રષ્ટ થવાનો, એનું શરીર પ્રાધાન્ય પામવાનું. શરીરને માટે, ગરીબાઈ જેટલી જ સમૃદ્ધિ પણ આપત્તિરૂપ છે. અમેરિકા તો ઠીક, સ્વીડન સમૃદ્ધ છે પણ એનાથી સમૃદ્ધિનો ઓથાર વેઠાતો નથી; આત્મહત્યાનો આંક ત્યાં સૌથી ઊંચો છે. શરીરકેન્દ્રી જીવનરચનાનું માહાત્મ્ય આપણા યુગમાં વધતાં એકલ-વાયાપણું, પરાયાપણું, બેહૂદાપણું, નિ:સારપણું, એ બધી મનોરુગ્ણતાઓ વકરવા માંડી હોય એવું ચિંતાભર્યું દૃશ્ય દેખવા મળે છે. વિજ્ઞાને ખડકેલી સગવડો એ તો એને વધુ ઉત્તેજના આપનાર બની બેસે એ સ્વાભાવિક છે.

દરેક જમાનાને એનાં સંશયો, હતાશા, નિરાશા, નાસ્તિકતા હોય છે. ગીતામાં શ્રદ્ધાની સાથે એનો વિરોધી શબ્દ અસૂયા આપવામાં આવ્યો છે. (श्रद्धावाननसूयश्च, ૧૮–૭૧; श्रद्धावन्तोऽनसूयन्तः ૩૦–૩૧ શ્રદ્ધા એટલે સત્યનો સહજભાવે સ્વીકાર; અસૂયા એટલે બબડાટ, ઈર્ષ્યા. શ્રદ્ધા એટલે नेति, અસૂયા એટલે नास्ति. આ નજર આગળ જોઈએ છીએ તે પણ નહીં, એનાથીય કંઈક અદકું, કંઈક વિશેષ, એમ કહીને નેતિવચન કંઈક અગોચરની સ્થાપના કરે છે, સ્વીકૃતિ ઉચ્ચારે છે. જે કંઈ આગળ લાવીને મૂકો તેના પર નાસ્તિવચન છેકો મૂકે છે એટલું જ નહીં, એ વાતનો મોટે મોભારે મહિમા કરે છે. પણ આવા શૂન્યવાદ માટે લાંબો વખત તમાચા મારીને મોં લાલ રાખવાનું મુશ્કેલ છે. કશાને ટકવા ન દો તો શૂન્યવાદે લડવું પછી કોની જોડે? એલિયટે લેસ્લી પૉલ સાથેના વાર્તાલાપમાં કહેલું: "શૂન્યવાદ જે વસ્તુઓને ધિક્કારી કાઢે છે તેમની ગેરહાજરીમાં એને પોતાને જ ટકવું અશક્ય છે. શૂન્યવાદને પોતાને પણ નાબૂદ થવું રહે છે." શૂન્યવાદ પોતે કંટાળારૂપ બની બેસે છે. આજનાં સામૂહિક રંજનસાધનો માણસને પગભર—હૃદયભર કરી શકે

એવું પણ નથી. એલિયટ કહે છે : 'મને લાગે છે કે શુદ્ધ ભૌતિક સંસ્કૃતિનો અંજામ, એણે યાંત્રિક સિદ્ધિઓ અને સામૂહિક રંજનસાધનો ઉપજાવ્યાં હોવા છતાં—અલબત્ત, આણુબૉમ્બના સ્ફોટથી ખરેખર વિનાશ ન ઊતરે તો—નર્યા કંટાળામાં આવવાનો. ધર્મ વગરની પ્રજા અંતે જોવાની કે જેને માટે જીવવું ગમે એવું એની પાસે કશું નથી.'

કવિતા અર્વાચીન યુગમાં ધર્મનું સ્થાન સંભાળે એવી ઇચ્છા મૅથ્યુ આર્નોલ્ડે અને આઈ. એ. રિચાર્ડ્ઝે પોત પોતાની રીતે કરી છે. તેટલી બધી જવાબદારી ભલે કવિતા ન ઉઠાવે, ન ઉઠાવીયે શકે, તેમ છતાં કવિતાનું જન્મવું એ જ આધ્યાત્મિક સજીવતાનો પુરાવો છે. એ અર્થમાં આપણા યુગમાં કવિતા પણ યંત્રવૈજ્ઞાનિક સભ્યતાની વચ્ચે માનવીય ગૌરવથી ઊભા રહેવાના માનવના પ્રયત્નમાં જરૂર ઉપકારક નીવડશે. કવિ ગાય છે એનો અર્થ જ એ કે એને જીવનમાં, આ વિશ્વમાં માનવજીવન એ એક મહાન બક્ષિસ છે એ વાતમાં, શ્રદ્ધા છે.

અંતે, શબ્દની વાત કરતાં કરતાં મૌનના મુકામ પર આવવાનું રહે છે. નૈષ્કર્મ્યની સિદ્ધિ કર્મના ઝંઝાવાત વચ્ચે પામવાનો કીમિયો ગીતા બતાવે છે. કાવ્યરચનાની—શબ્દસાધનાની વચ્ચે નૈ:શબ્દસિદ્ધિ પામવાની છે. આ અંગે સ્મરણ થાય છે વ્યાસનું—મહાભારતમાં પોતપોતાનાં નાનાંમોટાં અનેક અર્પણો કરી છૂટનાર વિશાળ કવિવૃંદની વચ્ચે એ કાવ્યનું કાઠું બાંધનાર જે કોઈ મુખ્ય હોય તે કવિઋષિનું, અને એમને વિષે ઉચ્ચારાયેલા શ્રીકૃષ્ણના વચનનું.

વ્યાસ વિષે શ્રીકૃષ્ણ કહે છે : मुनीनामप्यहं व्यासः, મુનિઓમાં હું વ્યાસ છું. મુનિ એટલે તો મૌનપરાયણ તપસ્વી. આવડું મોટું મહાભારત રચનાર વ્યાસ એ મૌનપરાયણ ઋષિઓમાં શ્રેષ્ઠ?

કૌરવો અને પાંડવોના પિતા ધૃતરાષ્ટ્ર અને પાંડુના જન્મમાં વ્યાસને નિમિત્ત બનવું પડયું હતું. મહાભારત કથાની રેખાએ રેખા સાથે વ્યાસનું, લોહીસંબંધને લીધે, તાદાત્મ્ય છે. જે ક્લેશદાવાનલ પ્રગટયો તેને ન તો પોતે, ન શ્રીકૃષ્ણ જેવા પુરુષોત્તમ પણ ખાળી શક્યા. જે સૃષ્ટિનું સર્જન થવામાં પોતાને સ્થૂળ નિમિત્ત બનવાનું આવ્યું હતું, તેનું વિસર્જન પણ પોતાની નજર આગળ થતું એમણે જોયું. એ મૌનમાં ડૂબી ન જાય તો બીજું થાય પણ શું? પણ આખા સર્જનક્રમને આત્મામાં ધારણ કરનારના હૃદયમાં મૌન 'મહાભારત'નો વિરાટ કાવ્યાકાર પામે છે. વ્યાસ ભગવાનનું મૌન ત્રૈકાલિક જીવનમાં સ્ફુરતી પરમાત્મલીલાના ગાનના શ્રીમદૂર્જિત—સુંદરભવ્ય ફુવારારૂપે ઊછળી રહે છે.

માનવવાણીનો આવો ઉપયોગ કરી શકનાર કવિ આ પૃથ્વીની વિદાય લીધા પછી જરૂર એમ કહેતો કહેતો જવાનો—

'અમૃત લઈ આવ્યો અવનિનું.'

☆ ☆ ☆ શ્રી અરવિંદના મહાકાવ્ય 'સાવિત્રી'માં પ્રભુનાં દર્શન

લેખક: **શ્રી સુન્દરમ્; શ્રી અરવિંદ આશ્રમ,** પોંડિચેરી (જૂનાગઢ ગુજરાતી સાહિત્ય પરિષદમાં પ્રમુખસ્થાનેથી આપેલા વ્યાખ્યાનમાંથી)

પ્રભુ જેવું કં છે ખરું? એ પ્રશ્ન જ્યારે માનવને ઉત્કટ રીતે ઊઠેલો છે ત્યારે તેનો જવાબ અવશ્ય મળેલો છે. બેશક, પ્રભુ માનવને, સૌ કોઈને માટે હંમેશાં પ્રગટ નથી. नाहं प्रकाशः सर्वस्य योगमायासमावृतः (ગીતા, ૭.૨૫). પણ એ પ્રગટ થાય છે, જ્યારે અને જ્યાં એની રુચિ થાય ત્યાં, यमेवैष वृणुते तस्य विवृणुते तनूं स्वाम्. અને પછી વેદનો ઋષિ બોલી ઊઠે છે, वेदाहमेतम् पुरूषम्. કુરુક્ષેત્રમાં અર્જુનના આત્માને આ મિલનની આકાંક્ષા જન્મે છે, પ્રભુનું ऐश्वरं रूपम् તેને જોવાની ઇચ્છા થાય છે ત્યારે તેને દિવ્યચક્ષુ આપી પ્રભુ પોતાનું એ રૂપ દર્શાવે છે.

પ્રભુની જેવી રીતે આત્મ-નિગૂહનની ક્રિયા છે. તેવી જ રીતે આત્મ-પ્રકટનની પણ ક્રિયા છે. પ્રભુની આ દિવ્ય ચેતના વિશ્વની આવશ્યકતા પ્રમાણે વિશ્વમાં પ્રગટ થતી રહેલી છે. આમ તો આ આખું વિશ્વ એ પોતે જ પ્રભુનું રૂપ છે, પરંતુ એ બધું યોગમાયામાં અને તેણે સર્જેલા અંધકારમાં ડૂબેલું રૂપ છે. એ અંધકારમાં, કારાગારની કરાળ દીવાલોની અંદર, મહામેઘલી રાતે, પ્રભુ પોતાની જ્યોતિ પ્રગટ કરે છે. અને જગત સાથે તે અનેક રીતના, સર્વ રીતના સંબંધોમાં આવે છે. આ સચ્ચિદાનંદ મહાતત્ત્વ વિશ્વમાં, વિશ્વના વ્યાપારમાં પોતાના ઊર્ધ્વ સત્ ને, ઊર્ધ્વ ચિત્ ને, ઊર્ધ્વ દિવ્ય આનંદને અરૂપ રહીને તેમ જ સરૂપ બનીને મૂકતું રહે છે, સક્રિય કરતું રહે છે, ક્રમે ક્રમે પોતાની વધુ ને વધુ સ્થાપના કરતું રહે છે અને પોતાના વિશ્વરૂપ આવિર્ભાવને વધુ ને વધુ મૂળ દિવ્ય કોટિના રૂપ તરફ લઈ જતું રહે છે. પ્રભુ પોતાના પરમ સત્‌ને હિરણ્મય પાત્રથી ઢાંકીને બેઠેલા છે, અને માનવની પ્રાર્થના થતાં એ ઝળહળતા સુવર્ણની આંગી ઉતારીને તેની પાછળના શુદ્ધ રૂપમાં પ્રગટ થાય છે. પોતાના પરમ ચિત્ ને, પરમ ચિતિને તે દુર્ગા અને કાલી રૂપે, સરસ્વતી અને લક્ષ્મી રૂપે જગતના વ્યવહારમાં વહેતી કરે છે અને કામાદિખલદલનું ભંજન કરે છે. તો વળી આ સત્ અને ચિત્‌ના પૂર્ણ સામર્થ્યને ધારણ કરી પોતાની શક્તિથી અસુરોનું અને દનુજોનું નિકંદન કરતા તે માનવના નેત્ર અને હૃદયના વિરામરૂપ રામ રૂપે અને પ્રાણીમાત્રના કર્ષણ રૂપ મહાકૃષ્ણ રૂપે પ્રગટ થાય છે. એમની દ્વારા વ્યક્ત થતા સત્યથી પૃથ્વીનું ધારણ થાય છે, એમની દ્વારા ક્રિયામય થતી શક્તિથી સપ્ત તાલ અને રાવણનાં દશ શિર છેદાય છે, ટચલી આંગુલિ પર ગિરિ ગોવર્ધન તોળાય છે, તો સુદર્શન-ચક્રથી શિશુપાલનું મસ્તક ધરણી પર ઢળે છે અને આભમાંનો સૂર્ય આચ્છાદિત બની દિવસની રાત્રિ સર્જાય છે અને તે દ્વારા દિવ્ય હેતુ સધાય છે. અને એ પ્રભુનું 'કંદર્પ અગણિત રુચિર શુચિ છબિ'વાળું મધુર રૂપ ભક્તના હૃદયને પરમ શાતા આપે છે, તો એ રુક્મિણીના અંતરને આકર્ષતો 'ભુવનસુંદર' અખિલ સૌંદર્યનિધિ કૃષ્ણ આત્મામાત્રને પોતાની રાસલીલામાં રસથી અભિસિંચિત કરે છે. માનવનાં અજ્ઞાન અને અહં આગળ તે લુપ્ત પણ થઈ જાય છે, તો પ્રાયશ્ચિત્તના તપોઅગ્નિ આગળ તે પાછો પ્રગટ પણ થાય છે અને માનવ-અજ્ઞાનનાં સર્વ વસ્ત્રો હરી તેને પ્રકાશના વાઘા સજાવે છે.

પરમ તત્ત્વની આવી બહુવિધ લીલા જેટલી કાવ્યમાં ગૂંથાઈ છે, તેથીયે અધિક તે સૂક્ષ્મ અનુભૂતિ અને સાધનાનો વિષય બનેલી છે. 'ધ્યાનાવસ્થિતતદ્‌ગતેન મનસા' યોગીઓ તેને જોતા રહેલા છે, તો તપ અને આરાધનાથી પુનિત બનેલાં ચક્ષુ વડે યોગના અન્ય સાધકો તેને પ્રત્યક્ષ જોતા અને અનુભવતા પણ રહેલા છે. એવી કોઈ અનુભૂતિનું વર્ણન કરતો ભક્ત નરસૈંયો ગાઈ ઊઠે છે:

'નીરખને ગગનમાં કોણ ઘૂમી રહ્યો,'

તો મીરાં જેવાં અનેક હૃદયો ઉદ્‌ગારી ઊઠે છે :

'આધી રાત પ્રભુ દરસન દીનો જમુનાજી કે તીરા.'

આવી એક અનુભૂતિનું કોઈક વધારે સૂક્ષ્મતા અને ગહનતાવાળું અને ગુહ્ય સત્યના ઉપર પૂરેપૂરું મંડિત દર્શન અહીં આપવા મન થાય છે. એ છે શ્રી અરવિંદે પોતાના મહાકાવ્ય 'સાવિત્રી'માં આપેલું અશ્વપતિને થયેલા પ્રભુના સાક્ષાત્કારનું વર્ણન. આ મહાકાવ્યમાં માત્ર કથાનો જ તંતુ નથી, પરંતુ એ કથાવસ્તુના પ્રતીક દ્વારા વિશ્વની ગુહ્ય વાસ્તવિકતાનો આપણને પ્રથમ વાર ઉપલબ્ધ થતો એક વિસ્તૃત, સાંગોપાંગ, અને કહી શકીએ કે, પ્રમાણભૂત એવો આલેખ છે. આપણાં મહાકાવ્યોની સૃષ્ટિમાં સૂક્ષ્મ જગતો અને પરલોકોના ઉલ્લેખો આવતા રહે છે. માત્ર ઉલ્લેખો નહીં પણ એ બધા પરલોકો આપણા આ ભૂલોકના જેવા જ પ્રત્યક્ષ, ચક્ષુગમ્ય હોય તેવી રીતે સંકળાયેલા અને વ્યવહારનો વિષય બનેલા છે, અને તે એટલે સુધી કે એની પાછળ કશું ગુહ્ય કે સૂક્ષ્મ તત્ત્વ હોય તેવી કશી છાયા ઉત્પન્ન થતી નથી. શ્રી અરવિંદે એમની યૌગિક અનુભૂતિઓને આધારે આ સ્થૂલ વિશ્વની પાછળ જે સૂક્ષ્મ ગુહ્ય વાસ્તવિકતા રહેલી છે તેની આપણને પહેલી વાર સાચી પિછાન આપી છે એમ આપણે આ કાવ્યમાં જોઈ શકીએ છીએ અને આ કાવ્ય દ્વારા એ ગહનતાઓના મૂર્ત સ્પર્શમાં આવી શકીએ છીએ.

આખા વિશ્વને તેના સ્થૂલ અને સૂક્ષ્મ, ગુહ્ય અને ગુહ્યતમ સ્વરૂપમાં ત્રણે કાળની ગતિમાં પોતાનો વિષય કરતા આ મહાકાવ્યનો કથાતંતુ અને પાત્રસૃષ્ટિ આ પહેલાંનાં મહાકાવ્યોની સરખામણીમાં ઘણાં અલ્પ છે. લગ્ન પછી એક વર્ષમાં મૃત્યુ જેના ભાવિમાં છે એવા સત્યવાનને વરેલી સાવિત્રી, અશ્વપતિ રાજાની પુત્રી, યમના ઉપર વિજય મેળવી એની પાસેથી સત્યવાનને પાછો મેળવે છે અને જગત માટે દિવ્ય સૃષ્ટિની સ્થાપનાનું કાર્ય આરંભે છે એ એનું કથાવસ્તુ છે. સાવિત્રી, તેના પિતા રાજા અશ્વપતિ અને તેની રાણી, સાવિત્રીએ પોતાના જીવનસાથી તરીકે પસંદ કરેલો એક વખતનો રાજકુમાર સત્યવાન, ત્રિકાલજ્ઞ નારદમુનિ, પરમાત્મા અને તેમની મૂર્ત શક્તિરૂપ મા ભગવતી અને આ સ્થૂલ વિશ્વના એકમાત્ર નિયંતા એવા યમદેવ એ આ કથાનાં સક્રિય પાત્રો છે, અને બાકીમાં તો બ્રહ્માંડની એકેએક વસ્તુ, સ્થૂલ અને સૂક્ષ્મ સૃષ્ટિઓ અને તેનાં તત્ત્વો અને સત્ત્વો, બ્રહ્માઓ, દેવો, અસુરો અને રાક્ષસો, સ્વર્ગો અને નરકો, અનેકાનેક જગતો, અને છેવટે એમાં આ કાવ્યના વાચકો, પૃથ્વીના સર્વ માનવો 'આપણે'—એ બધાં આ કાવ્યમાં યથાતથા નિજ નિજ સ્થાને પોતાનો ભાગ ભજવતાં રહે છે.

આમાં કથાની અંદર કથાવસ્તુના કાલાનુક્રમે સૌથી પ્રથમ સક્રિય થનારું પાત્ર તે અશ્વપતિ રાજા છે. એ માત્ર એક નાનકડા રાજ્યનો રાજા નથી, પણ શ્રી અરવિંદે આ પ્રાચીન કથાના વસ્તુને માનવજાતિ માટે એક નવા દિવ્ય દર્શનના ધબકારથી ભરી દઈને તેને એક સાંકેતિક પ્રતીકાત્મકતા આપી છે તે મુજબ, આમાં આવતાં સર્વ પાત્રોની માફક અશ્વપતિ પણ એક મહા વિશ્વવિભૂતિ તરીકે રજૂ થાય છે. એ માત્ર નિઃસંતાન એવો સંતતિકાંક્ષી રાજા નથી, પરંતુ પૃથ્વી પર એક મહાકાર્ય લઈને અવતરેલો ઊર્ધ્વસૃષ્ટિનો મહા આત્મા છે :

> A thinker and toiler in the ideal's air,....
> His was a spirit that stooped from larger spheres....
> A colonist from immortality. (૧.૩.પૃ.૨૨*)

કોઈ આદર્શની હવામાં રમમાણ મહાચિંતક અને કર્મયોગી એવો એનો આત્મા કોઈ બૃહદ્ બ્રહ્માંડોમાંથી પૃથ્વી ઉપર આવેલો હતો, અમૃતત્વના પ્રદેશમાંથી તેનું સંસ્થાન સ્થાપવાને તે પૃથ્વી ઉપર આવ્યો હતો. આ સ્થાપના માટે તેણે પછી યોગ આદર્યો. માનવ તરીકે, માનવની પૂરી પ્રકૃતિમાં ઊતરેલા અને તેમાં લીન

*'સાવિત્રી' મહાકાવ્યની જૂની બે ભાગની આવૃત્તિ (૧૯૫૦)ના પૃષ્ઠાંક અત્રે આપવામાં આવ્યા છે.

અને લુપ્ત થઈ ગયેલા આત્મા તરીકે તેણે એક દીર્ઘકાલીન સાધના દ્વારા પ્રથમ પોતાનો આત્મસાક્ષાત્કાર કરી પ્રકૃતિમાંથી મુક્તિ સાધી લીધી.

His centre was no more in earthly mind,....
He neared the still consciousness sustaining all. (પૃ.૩૧)

પૃથ્વીના પાર્થિવ મનમાંથી નીકળી તે વિશ્વને ધારણ કરનારી શાંત ચેતનામાં પહોંચ્યો. પૃથ્વી ઉપર રહ્યાં રહ્યાં શકય તેટલી પૂર્ણ આત્મસિદ્ધિ તેણે પ્રાપ્ત કરી લીધી. અને ત્યાંથી પછી પૃથ્વી પારના અજ્ઞાતના ભીષણ જોખમોથી ભરેલા પ્રદેશો માટે તે નીકળી પડયો, કોઈ નવા જ સ્થળ અને કાળમાં.

He broke into another Space and Time. (પૃ. ૮૪)

અને ત્યાંથી પછી શ્રી અરવિંદ અશ્વપતિને આપણા સ્થૂલ સ્થલકાળથી પર એવાં જે અનંત બ્રહ્માંડો આવેલાં છે તેની એક દીર્ઘ યાત્રાએ લઈ જાય છે. લગભગ બસો પૃષ્ઠના ૧૫ સર્ગોના બનેલા બીજા પર્વમાં —બ્રહ્માંડયાત્રીનું પર્વ—શ્રી અરવિંદ આપણને વિશ્વના અનેક ગુહ્ય વાસ્તવિકતાવાળા પ્રદેશો, ઉચ્ચતમ સ્વર્ગો અને નિમ્નતમ પાતાળો અને તે સર્વથી ઉપર વિશ્વસર્જનના છેક કેન્દ્રમાં બેઠેલી પરમાત્માની દ્વિદલ ચેતના સુધીની વાસ્તવિકતાઓમાં લઈ જાય છે. અને ત્યાંથી પછી એ મૂર્ત સાકાર બનેલાં બ્રહ્માંડોથી, વ્યક્ત સૃષ્ટિથી ઉપર અશ્વપતિની ગતિ શરૂ થાય છે. ચૈતન્યના પ્રદેશની એક અકલ્પ્ય એવી પ્રલંબ યાત્રા બાદ અશ્વપતિ વિશ્વના મૂલતમ તત્ત્વમાં પહોંચે છે અને ત્યાં તેને પરમાત્માનું દર્શન થાય છે અને પછી તેમની શક્તિનું દર્શન, તેની અનુભૂતિ, અને તેનામાં તેનો અવતાર થાય છે. આપણાં પુરાણોએ પરમાત્માના પરમ સ્વરૂપ વિષ્ણુથી માંડી બીજા અનેક દેવોનાં વિવિધ રૂપો વર્ણવ્યાં છે, એ રૂપોની સૂક્ષ્મ વાસ્તવિકતા છે જ. પરંતુ શ્રી અરવિંદ આપણા આ પરિચિત નામરૂપધારી દેવો કરતાં વધારે સૂક્ષ્મ રીતના તથા ઊર્ધ્વ સ્વરૂપના પરમ તત્ત્વનું આપણને જે દર્શન આપે છે તેવું દર્શન જગતના સાહિત્યમાં કયાંય અંકિત થયેલું નથી. અશ્વપતિને થયેલા એ મહાદર્શનનો પરિચય કરી આપણે પણ એ મહાદર્શન કરીએ.

સર્વ, વ્યક્તમાત્ર સૃષ્ટિથી પર રહેલા અવ્યક્તની સીમા ઉપર પહોંચવું એ કેવી તો વિરાટ ઊર્ધ્વગમનની પ્રચંડ ક્રિયા માગી લે છે અને તે પછી જ વિશ્વની આદિમ મૂળ પરમ સત્તા, પરમાત્મા આપણને પ્રત્યક્ષ થાય એ વસ્તુની ભૂમિકા પ્રથમ શ્રી અરવિંદ બાંધી આપે છે. આપણે હવે આ મહાકાવ્યના ત્રીજા પર્વ—મા ભગવતીના પર્વમાં પહોંચીએ છીએ. 'અજ્ઞેયની આરાધના'ના તેના પ્રથમ સર્ગમાં શ્રી અરવિંદ અશ્વપતિને મહાશૂન્યના ઉંબર પર મૂકી આપે છે.

Alone and fronting an intangible Force....
His spirit faced the adventure of the Inane. (૩. ૧, પૃ. ૨૭૯)

અશ્વપતિ, કેવળ એકલો, કેમ કે આટલી દીર્ઘતમ ગુહ્યતમ સાધનામાં એની સાથે ભૂતલનું કોઈ તત્ત્વ આવી શકે તેમ નથી, કોઈ અગ્રાહ્ય એવી શક્તિ સંમુખ ખડો છે, એનો આત્મા મહાશૂન્યની સાહસયાત્રા માટે સજ્જ બન્યો છે. અને એ મહાશૂન્યના પ્રદેશમાં એ પ્રવેશે છે ત્યારે શું બને છે? 'રૂપની કોઈ સૃષ્ટિઓ હવે તેના સાથમાં રહેતી નથી. ચિત્તની દીર્ઘતમ યાત્રા અંત પામી જાય છે, કર્મ પાછળની મહા સંકલ્પશક્તિ નિષ્ફળ નીવડી થંભી જાય છે, અવિદ્યાએ રચેલાં કમઠાણો ભાંગી પડે છે, અને આ વિશ્વને ધારણ કરતો આત્મા પણ કોઈ તેજોમય અપૂર્ણતામાં મૂર્છિત થઈ જાય છે.' ચેતના એક એવી નકરી ભીષણ નીરવતામાં બેસી જાય છે કે જેમાંથી પછી જીવનનાં નામરૂપોનું ગૌરવ, જીવનની મધુર સંવાદિતાઓ અલ્પ વસ્તુઓ બની જાય છે, અને બધું લુપ્ત થઈને એક સૂક્ષ્મ આનંદમય અભાવ છવાઈ જાય છે. એટલું જ નહીં, વિશ્વના જે બ્રહ્માઓ છે તેમનાં નામરૂપો પણ હવે શેષ રહેતાં નથી. એમણે યોજેલાં અને રચેલાં સુગ્રથિત મહાન બ્રહ્માંડોથી પર થતો થતો અશ્વપતિ આગળ વધે છે. એ બ્રહ્માંડોને એક પછી એક ભાંગીને ભુક્કા કરી નાખવામાં આવે છે:

The Demiurges lost their names and forms,
The great schemed worlds that they planned and wrought
Passed, taken and abolished one by one. (એજન)

વિશ્વમાત્રનું આમ પૂર્ણ વિસર્જન થયા પછી અશ્વપતિને હવે આ દર્શન થાય છે:

The universe removed its coloured veil,
And at the unimaginable end
Of the huge riddle of created things
Appeared the far-seen Godhead of the whole. (એજન)

વિશ્વ સમસ્તના પ્રભુ ત્યાં દૃષ્ટિગોચર થયા. ક્યાં? કેવી રીતે? વિશ્વ અત્યાર સુધી પોતાના ઉપર જે રંગીન બુરખો ધારણ કરીને બેઠેલું હતું તે હવે તેણે હટાવી લીધો, અને એ આવરણની પાછળ, આ સરજાયેલી સૃષ્ટિની જે પ્રચંડ સમસ્યા છે તેના કલ્પનાતીત એવા સીમાડે (કવિ અહીં માત્ર સૃષ્ટિના સીમાડે એમ નથી કહેતા, પણ આ સૃષ્ટિ જે આપણે માટે મહા પ્રશ્નરૂપ છે એ પ્રશ્નરૂપ સૃષ્ટિઓનો કલ્પનામાં પણ ન આવે તેવો જે સીમાડો છે ત્યાં, આ સૃષ્ટિઓની છેલ્લામાં છેલ્લી અવસ્થાએ) પ્રભુ દેખાય છે, કેવા, દૂર દૂરથી નજરે પડતા—far-seen, દૂરતમે તદ્દૂરે. એ છે વિશ્વના પરમ વિષ્ણુ, નારાયણ. પણ એનું નામ પાડયા વિના જ કવિ આગળ વધે છે, કેમ કે આપણે શેષશાયી વિષ્ણુના શંખ ચક્ર ગદા પદ્મ ધારનાર નાભિકમલવાળા રૂપથી પણ આગળ જઈએ છીએ. તો હવે આ પ્રભુનાં કેવાં દર્શન થાય છે?

His feet firm-based on Life's stupendous wings,
Omnipotent or lonely seer of Time,
Inward, inscrutable, with diamond gaze. (એજન)

અશ્વપતિને પ્રથમ તો પરમાત્માનાં ચરણ દેખાય છે. એ ચરણ જીવનતત્ત્વની વિરાટ પાંખો ઉપર સુદૃઢ રીતે મંડાયેલાં છે, વિષ્ણુને આપણે ગરુડ ઉપર, ગગનગામી મહાબલ જીવનશક્તિ ઉપર સવારી કરતા કલ્પેલા છે, પણ આ મહાતત્ત્વ એ જીવન-ગરુડની પાંખો ઉપર ઊભેલું છે. એને બેસવાની જરૂર નથી. એનામાં એવી પોતાની શક્તિ છે કે આ ગતિમાન પાંખો ઉપર પણ તે દૃઢ રીતે પોતાની જાતને નિબદ્ધ રાખી શકે છે. એમાંથી જ પ્રભુની સર્વશકિતમત્તા વ્યક્ત થાય છે. અથવા કવિ વિકલ્પ રૂપે બીજું વર્ણન આપે છે કે એ કાલના કેવળ એકમાત્ર એકઅકેલા દૃષ્ટા છે. એ જો સર્વશક્તિમાન છે તો પછી એમનું સમોવડિયું કોઈ તત્ત્વ હોઈ શકતું નથી, એટલે એ પોતે સર્જેલા કાળના એકમાત્ર દૃષ્ટા છે. પણ તે માત્ર પોતાના જગતને આંખો માંડીને જોયા કરે છે એમ નથી. એમની દૃષ્ટિ, એમની ચેતના પોતાની અંદર પણ સ્થિર બેઠેલી છે, inward. અને ત્યાં તેમની ભીતરમાં એ પોતે શું શું છે, શું શું અનુભવી રહેલા છે, તો કે તે આપણને અગમ્ય છે, inscrutable. પરંતુ તે અંતઃસ્થ હોવા છતાં વિશ્વ ઉપર દૃષ્ટિ ઢાળી રહેલા છે. કેવી? હીરકની. હીરકથી વધારે પ્રકાશમાન કોઈ બીજું સ્થૂલ તત્ત્વ નથી. એવી વેધક પ્રકાશમય દૃષ્ટિવાળા પરમાત્મા દેખાયા. અને પછી અશ્વપતિએ શું જોયું? એ પરમાત્મા અને એમણે સર્જેલાં આ બ્રહ્માંડો એ બે વચ્ચે શો વ્યવહાર થતો હતો?

Attracted by the unfathomable regard
The unsolved slow cycles to their fount returned
To rise again from that invisible sea. (એજન)

વિશ્વમાં ભમી રહેલાં, મંદ મંદ ગતિએ ચાલતાં, જેનો કોયડો હજી ઉકેલાયો નથી એવાં આ ચક્રગતિમાં ઘૂમતાં બ્રહ્માંડો પ્રભુની એ હીરકમય દૃષ્ટિના અગાધ ભાવથી આકૃષ્ટ થયેલાં પોતાના એ મૂળ ધામમાં—

પરમાત્મામાં પહોંચી રહ્યાં છે. અને ત્યાં પહોંચી તે લય પામી જતાં નથી, એ અદૃશ્ય સાગરમાંથી તે પાછાં ઊઠી આવવાનાં છે.

આમ, અશ્વપતિને પરમાત્માનાં દૃઢતમ ચરણ અને હીરકપ્રભ ચક્ષુનાં, એમની અગમ્ય અકલિત આંતરિકતાનાં, વિશ્વમાત્રને પોતાના તરફ ખેંચી રહેલા તેમના મહાન સંકર્ષણ બળનાં, અને વિશ્વમાત્રને પોતાનામાં લેતા અને પાછા પોતામાંથી વિસૃષ્ટ કરતા પ્રભુનાં દર્શન થાય છે. પરમાત્માનું જે વ્યક્ત મૂલતમ સત્ત્વ છે તે આ જ હશે ને?

અશ્વપતિની વિશ્વયાત્રા, આમ, આ વિશ્વના મહા સર્જકનાં દર્શનમાં સમાપ્ત થાય છે.

અને આ દર્શન પછી શું થાય છે? અશ્વપતિને આખું વિશ્વ એ પરમાત્મામાં લીન થઈ જતું દેખાય છે. એક વિલક્ષણ, ભવ્ય, અવિચલ, નીરવ શાંતિ જગત અને આત્મા બંનેને ખંખેરી નાખે છે. એક નરી નિઃસંગ વાસ્તવિકતા અને તેના આત્માની તીવ્ર શોધના ઉત્તર રૂપે તેની સામે આખરે આવીને ઊભી રહી જાય છે. એમાં કશી ક્રિયા નથી, કશી ગતિ નથી. જીવનનો પ્રશ્ન એના મૌન આગળ જીવનના હોઠ ઉપર જ થંભી જાય છે, જંપી, મરી જાય છે.

પરંતુ અશ્વપતિની યાત્રાનો અંત શું અહીં આ મૌનમાં જ છે? પ્રભુ તરફથી આ જ શું છેલ્લામાં છેલ્લો ઉત્તર છે? ના. પરમ નિર્વાણ એ કાંઈ પ્રભુનો છેલ્લો શબ્દ નથી, એ કાંઈ જીવનનો અંતિમ અર્થ નથી. આ મહાન અગમ્ય જગતનો અર્થ એ નથી. ના, આ પરમ શાંતિની અંદર એક પરમ શક્તિ રહેલી છે. એ શક્તિનાં દર્શન અને અનુભૂતિ હવે અશ્વપતિને થાય છે.

For one was there supreme behind the God.
A Mother Might brooded upon the world;
A Consciousness revealed its marvellous front
Transcending all that is, denying none:
Imperishable above our fallen heads
He felt a rapturous and unstumbling Force. (૩. ૨, પૃ.૨૮૪)

પ્રભુની પાછળ કોઈ બીજું પણ ઊભેલું હતું. કોણ? આખાયે જગત ઉપર એક માતૃ મહાશક્તિ ઢળતી ઢળતી ઝૂકી રહી હતી. એ ચેતના હવે પોતાનું અદ્‌ભુત રૂપ અશ્વપતિને બતાવે છે. એ વસ્તુમાત્રથી પર હતી. પણ પેલી વિશ્વોને શૂન્યમાં ઢાળી દેતી નિઃસંગ વાસ્તવિકતા કરતાં આ જુદી હતી. એ કશાનો ઇનકાર કરતી ન હતી. આપણાં ઝૂકેલાં નત મસ્તકો ઉપર અશ્વપતિ અનુભવે છે કે એક અવિનાશી આનંદસભર અને સ્ખલનરહિત શક્તિ આવી રહેલી છે. (કવિ આ કાવ્યમાં 'આપણને', માનવમાત્રને પાત્ર તરીકે આ રીતે ઠેકઠેકાણે લાવતા રહે છે.)

The undying Truth appeared, the enduring Power
Of all that here is made and then destroyed,
The Mother of all godheads and all strengths
Who, mediatrix, binds earth to the Supreme. (૩. ૨, પૃ.૨૮૫)

આ દર્શન દેતી મહા માતૃશક્તિ એ એક એવું સત્ય છે કે જે કદી મૃત્યુ પામતું નથી. અહીં સર્જાતી અને પછી વિસર્જાતી સર્વ ચીજોની પાછળની એ સ્થાયી શક્તિ છે. એ જ સર્વ દેવોની અને સર્વ બલોની માતા, જનેતા, જનની છે. એ જ પ્રભુ અને માનવની વચ્ચે મધ્યગા છે, અને પૃથ્વીને પ્રભુની સાથે સાંકળવાનું કામ એ કરે છે. અને એનું દર્શન થતાં વિશ્વનો કોયડો હવે ઊકલી જાય છે. ઉપર જેને huge riddle of created things કહી હતી, unsolved slow cycles કહ્યાં હતાં, તેનું નિરાકરણ હવે અશ્વપતિને દેખાય છે:

The Enigma ceased that rules our nature's night. (એજન)

આપણી પ્રકૃતિની રાત્રિ પર રાજ્ય કરતો મહા પ્રશ્ન વિરમી ગયો. હવે જે શૂન્ય આકાશો દેખાતાં હતાં તેમાં એક હૃદય ધબકતું અનુભવાય છે, ઊર્ધ્વનાં ધવલ આધ્યાત્મિક ધામોમાંથી એક પ્રખર પ્રેમ વહી આવતો અનુભવાય છે, એ આવીને અવિદ્યાના પેટાળમાં રહેલાં ગ્લાનિ, શોકને ખતમ કરી દે છે, એના સ્મિતમાં વેદના વિરમી જાય છે.

> A Heart was felt in the spaces wide and bare,
> A burning Love from white spiritual founts
> Annulled the sorrow of the ignorant depths;
> Suffering was lost in her immortal smile. (એજન)

વિશ્વની મહાજનનીનું દૈવી સ્મિત અશ્વપતિને દેખાય છે, ખાલી અને નિષ્પ્રાણ દેખાતા અવકાશોની અંદર એક હૃદય દેખાય છે, આધ્યાત્મિક તત્ત્વોનાં ધામોમાંથી વહી આવતો એક જ્વલંત પ્રેમ અનુભવાય છે. આમ, જે પરમ વાસ્તવિકતા જીવનના પ્રશ્નને ઠંડો કરી નાખતી હતી તેમાં એક ઉષ્મા, એક હૃદયનો ધબકાર દેખાતો થાય છે. એ સ્મિતમયી મહા જનનીનું અનંતવિધ કાર્ય કવિ વર્ણવે છે. અને અશ્વપતિનો આત્મા હવે કેવળ એને સમર્પિત થઈ જાય છે.

અને હવે એના હૃદયની કથા, અને વ્યથાની કથની શરૂ થાય છે. દૂર સુદૂર, વિશ્વના ચરમ સીમાડે પરમાત્મા દેખાયા, આ સર્વ અવકાશોને ભરતી મા ભગવતી દેખાઈ. પણ પોતે જે પૃથ્વીના પ્રતિનિધિ તરીકે અહીં આવ્યો છે અને એ પૃથ્વી માટે જે કાંઈ તેની મનીષા છે–

> Her light, her bliss he asked for earth and men. (૩. ૨. પૃ.૨૮૭)

તેનું શું? એનું જલતું અંતર એની પાસે આ ધા નાખી રહ્યું છે.

> This was the fiery point that called her now. (એજન, પૃ. ૩૦૨)

અખંડ ધીરજ ધરીને એ એક મૂંગી પ્રાર્થનાને પ્રભુ તરફ વહેતી રાખે છે, અને ત્યાંથી, એ પ્રભુના ખાલી વિરાટ દરબારોમાંથી જવાબ લઈને કોઈ આશાનાં પગલાં આવે છે કે નહીં તે સાંભળવાને તે આતુર બનીને બેસે છે, પ્રભુ તરફથી, મા ભગવતી તરફથી કોઈ શબ્દની રાહ જુએ છે. અને આ રાહ ક્યાંય લગી જોવાતી રહી. એ ભીષણ ઊર્ધ્વતાઓમાંથી કોઈ શબ્દ નથી આવતો, એ કાલાતીત ચક્ષુઓ હજી બિડાયેલાં જ છે. વરસો પર વરસો વીતે છે અને એનું હૃદય કોઈ શૂન્ય અસહાયતાના ભાર હેઠળ દબાતું રહે છે.

> But from the appalling heights there stooped no voice;
> The timeless lids were closed; no opening came.
> A neutral helpless void oppressed the years. (૩. ૩, પૃ.૨૮૮)

પણ પછી એકાએક કાંઈ બને છે. એકાએક, કેમ કે ઘણી વસ્તુઓ ગુહ્યની સૃષ્ટિમાં તૈયાર થતી રહી હોય છે તેની આપણી બાહ્ય ચેતનાને કશી ગતાગમ હોતી નથી. અને એ જે બનેલું કવિ વર્ણવે છે તે માત્ર કવિતા નથી, કલ્પનાની સરજત નથી, આધ્યાત્મિક જગતની એ એક મહાન, જીવંત, વિરલ, ક્રાંતિ-કારક અને સ્વાભાવિક અનુભૂતિ છે.

તો શું થયું?

> Then suddenly there rose a sacred stir.

પ્રલંબ પંક્તિ-પ્રવાહમાં પથરાતા રહેલા અંગ્રેજી બ્લૅન્ક વર્સમાં શ્રી અરવિંદે સભાન રીતે એક નવી શૈલી યોજી છે. એ રીતે ઘણી પંક્તિઓમાં વાકય કોઈ અસરકારક ચોટપૂર્વક પંક્તિને અંતે જ પૂરું થઈ જતું હોય છે.

એકાએક એક પુનિત સંચાર ઉત્પન્ન થયો. એ મહા શૂન્યમાં જે નિષ્પ્રાણ જે નીરવતા પડેલી હતી, તેમાં જે એકલતા અને વિરાટ વિસ્તાર હતાં તેમાં એક શબ્દ આવ્યો, કોઈ પ્રેમીજનની પદ-પગલીના જેવો કંપતો કંપતો, અને આત્માનાં અવકાશ જેને સાંભળવા આતુર બેઠેલાં હતાં તેમાં તે સંભળાયો.

અશ્વપતિને એક અપૂર્વ અનુભૂતિ શરૂ થાય છે.

Amid the lifeless silence of the Void
In a solitude and an immensity
A sound came quivering like a loved footfall
Heard in the listening spaces of the soul;
A touch perturbed his fibres with delight. (૩. ૪. પૃ. ૩૦૩)*

અનુભૂતિ ક્રમે ક્રમે વિકસતી જાય છે. પ્રથમ એક કશોક સંચાર ઊઠતો દેખાય છે. પછી એક અવાજ આવે છે, પછી એક સ્પર્શ આવે છે, અને અશ્વપતિના શરીરના તંતુઓને આનંદનો એક ક્ષોભ આપી જાય છે; આ શું છે? આ ક્યાંથી આવે છે?

An influence had approached the mortal range.

માનવના પ્રદેશની અંદર કોઈ એક પ્રભાવક તત્ત્વ આવી રહ્યું છે, કશુંક આવે છે; આપણા નિત્યના અનુભવોની સીમામાં જે કદી આવેલું નથી એવું આ કંઈક છે એટલું સંવેદન જન્મે છે. પણ એ અમૂર્ત સંવેદન તરત જ એક મૂર્ત આકાર લે છે.

A boundless Heart was near his longing heart.

અત્યાર લગી અગ્નિ જેવી ઝંખનાથી ધધકતા તેના હૃદયની પાસે આવીને કોઈ નિ:સીમ હૃદય ચંપાઈ જાય છે, અને તરત એક અકલ્પ્ય એવું કંઈક બને છે—

A mystic Form enveloped his earthly shape.

એક ગુહ્ય આકૃતિ આવીને અશ્વપતિના પાર્થિવ દેહને આવરી લે છે. એ કોણ છે, શું છે? કવિ તરત જ તેનું નામ પાડી દે છે, સ્ત્રીવાચક શબ્દ વાપરીને,

All at her contact broke from silence's seal;

અત્યાર લગી મૌનના આગળામાં ભીંસાઈ રહેલું તેનું આખું સ્વરૂપ એ મૌનમાંથી મુક્તિ અનુભવે છે, આત્મા અને શરીર બંને પેલા (Her—મા ભગવતીના) સ્પર્શ સાથે એકરૂપ થઈ રોમાંચિત થઈ જાય છે, કોઈ અકથિત આનંદની ઝડપમાં આવી જાય છે.

Spirit and body thrilled identified,
Linked in the grasp of an unspoken joy,
Mind, members, life were merged in ecstasy.

મન, ઈન્દ્રિયો, પ્રાણ બધું આનંદઉદ્રેકમાં નિમજ્જિત થઈ જાય છે અને આ અનન્ય આનંદની ઉત્કટતા કવિ અપૂર્વ છટાથી વર્ણવે છે—

Intoxicated as with nectarous rain
His nature's passioning stretches flowed to her

---

* આ અને એની ઉપરની એક તથા આ પછીની પંક્તિઓ બીજો ઉલ્લેખ ન આવે ત્યાં સુધી હવે ૩જા પર્વનો ચોથા સર્ગ—'The Vision and the Boon'માંથી છે.

Flashing with lightnings, mad with luminous wine.
All was a limitless sea that heaved to the moon.

કોઈ અમૃતની વર્ષા જાણે થઈ છે. એની પ્રકૃતિ મદમત્ત બની ગઈ છે, એ પ્રકૃતિના ધખધખતા વિસ્તારો (પ્રકૃતિનું માત્ર એકાદ અંગ નહીં, પણ જેટલાં જેટલાં રૂપમાં એ પ્રકૃતિ વિસ્તરીને પડેલી છે તે બધું) પ્રવાહની માફક મા ભગવતી તરફ વહેવા લાગ્યા, વીજળીઓના ઝબકારા થવા લાગ્યા, કોઈ તેજોમય મદિરાએ આવીને તેમને ગાંડા બનાવી દીધા. આખોય અશ્વપતિ, એનું તમામ સત્ત્વ એક અસીમ સાગર બનીને એ મહા ચંદ્ર તરફ ઊછળી રહ્યું. અનુભૂતિ આગળ વધે છે:

A divinising stream possessed his veins,
His body's cells awoke to spirit sense,
Each nerve became a burning thread of joy:
Tissue and flesh partook beatitude.

ઉપરથી આવતો આ સ્પર્શ એના શરીરની અંદર એક ઘણું વ્યાપક સંવેદન બની જાય છે. એ સ્પર્શ તે એક દિવ્યતા સર્જતો પ્રવાહ છે, એ ઊતરીને તેની નસોનો કબજો લે છે, એના શરીરના કોષોમાં આત્માનું ભાન જાગે છે, એનો પ્રત્યેક જ્ઞાનતંતુ આનંદથી સળગતો તંતુ બની જાય છે. એનાં મજ્જા અને માંસ પણ પરમાનંદમાં લીન થાય છે.

અને હવે તો આ દિવ્ય સર્જક પ્રવાહ શરીરથી નીચે આવેલી અવચેતન ગુહાઓમાં પણ પ્રવેશે છે:

Alight, the dun unplumbed subconscient caves
Thrilled with the prescience of her longed—for tread
And filled with flickering crests and praying tongues.
Even lost in slumber, mute, inanimate
His very body answered to her power.

પ્રકાશિત બનેલી, એ ધૂંધળી, અતાગ રહેલી અવચેતનાની ગુહાઓ રોમાંચિત થઈ ઊઠી. એમને ખબર પડી ગઈ કે જે પગલીને તે ઝંખી રહી હતી તે હવે આવી છે, એ ગુફાઓમાં અગ્નિની જ્વાલાઓ સળગવા લાગી, એ અગ્નિની જિહ્વાઓ જાણે પ્રાર્થના કરી રહી હતી. અશ્વપતિનું શરીર નિદ્રામાં ડૂબેલું હોય, મૂંગું, નિષ્પ્રાણ ઢળેલું હોય ત્યારે પણ એ મા ભગવતીની શક્તિને જવાબ વાળવા લાગ્યું.

અને આમ પોતાના સ્પર્શથી અશ્વપતિના તંતુએ તંતુને રણઝણાવી રહેલી મા ભગવતી છેવટે તેની ભીતરમાં આવીને બિરાજે છે:

The One he worshipped was within him now:

જેની તે આરાધના કરી રહ્યો હતો તે હવે તેની ભીતરમાં આવી ગઈ હતી.

દૂર દૂર, સૃષ્ટિઓની સીમાને સાવ છેડે દેખાયેલા પરમાત્મા અને તેનામાં ઊતરી આવેલી એ પરમાત્માની મહાશક્તિ મા ભગવતી, વિશ્વના બે છેડા જોડાઈ ગયા હતા. પ્રભુ માત્ર દૂર જ રહેતા નથી, દર્શન આપીને ત્યાંથી વિરમી જતા નથી, તેમની શક્તિ જ્યાં આપણે હોઈએ છીએ ત્યાં, સૃષ્ટિના દૂરતમ છેડા ઉપર પણ આપણને મળી આવે છે, મળવા આવે છે, આપણને વીંટીને ઊભી રહે છે, આપણા રૂપને પોતાની ગોદમાં લે છે અને એથીયે આગળ વધી આપણી ભીતર આવી ત્યાં બેસે છે.

એક પરમ ઘટના બની ગઈ. વિશ્વવ્યાપક મહાસત્તા જે વિશ્વના દૂરતમ સીમાપ્રાન્તે છે તો તે માનવની નિકટતમ, તેના ભીતર સુધી આવી પહોંચનારી છે. માનવની સીમિત ચેતનાને બહાર ખેંચીને, મુક્ત કરીને તે દૂરમાં દૂર લઈ જાય છે, તો એ ચેતનાની સીમામાં તે ઊતરી તેની અંદર પોતાનું પ્રતિષ્ઠાન પણ કરે છે.

પરંતુ મા ભગવતીનું કાર્ય માત્ર તેની ભીતરમાં ઊતરવાથી સમાપ્ત થઈ જતું નથી. એ જેટલી અંદર આવીને રહેનારી છે તેટલી તે બહાર પણ છે. અને અશ્વપતિનાં ચક્ષુ સમક્ષ પછી મા ભગવતીનું અલૌકિક સ્વરૂપ પ્રગટ થાય છે.

Flame-pure, ethereal-tressed a mighty Face
Appeared and lips moved by immortal words;

એક વિરાટ મુખ ત્યાં દેખાયું. અગ્નિની જ્વાલા જેવું તે પવિત્ર હતું, કોઈ સ્વર્ગીય કેશ તેના ઉપર ઝૂલી રહ્યા હતા અને તેના હોઠમાંથી દિવ્ય વાણી વહેવા લાગી. આ સૂક્ષ્મ અનુભૂતિને કવિ જરા વધારે યૌગિક સ્વરૂપે બતાવે છે:

A shape was seen on threshold Mind, a Voice
Absolute and wise in the heart's chamber spoke:

પ્રભુ અને માનવની વચ્ચે ઉંબર જેવા આવી રહેલા મન ઉપર, મન-ઉંબર ઉપર એક આકૃતિ દેખાઈ, અને એનો એક પરમ સત્તાશીલ અને જ્ઞાનપૂર્ણ સ્વર હૃદયના મંદિરમાં બોલી રહ્યો.

આ છે માનવના અને પ્રભુના મિલનની પૂર્ણાહુતિ. આપણે એ દિવ્ય કેશધારી વિરાટ મુખાકૃતિનાં દર્શન કરીને અટકીશું, અશ્વપતિની માફક તેની આરાધના કરીશું અને તેની વાણી દ્વારા પ્રભુનાં દિવ્ય હેતુ અને કાર્યનું શ્રવણ કરીશું.

THE VOICE OF THE IN MOST TRUTH

But poetry is the mantra only when it is the voice of the inmost truth and is couched in the highest power of the very rhythm and speech of that truth. And the ancient poets of the Veda and Upanishads claimed to be uttering the mantra, because always it was this inmost and almost occult truth of things, which they strove to see and hear and speak and because they believed themselves to be using or finding its innate soul rhythms and the sacrificial speech of it cast up by the divine Agni, the sacred Fire in the heart of man. The mantra, in other words, is a direct and most heightened, an intensest and most divinely burdened rhythmic word which embodies an intuitive and revelatory inspiration and ensouls the mind with the sight and the presence of the very self, the inmost reality of things and with its truth and with the divine soul-forms of it, the Godheads which are born from the living Truth. Or, let us say, it is a supreme rhythmic language which seizes hold upon all that is finite and brings into each the light and voice of its own infinite.

(From : "The Future Poetry") —**Shri Aurobindo**

☆ ☆ ☆ સાહિત્યક્ષેત્રનું ભાવિ

લેખક : **શ્રી અનંતરાય રાવળ,** અમદાવાદ

અત્યારે વિજ્ઞાન અને યંત્રોદ્યોગની અભૂતપૂર્વ પ્રગતિના યુગમાં જગત એટલી ઝડપથી પરિવર્તન પામી રહ્યું છે કે એની આવતી કાલની રૂખ વિચારવાનું બૌદ્ધિક કુતૂહલ સહેજે સૌ વિચારશીલોને થાય. પ્રજાના પ્રેય અને શ્રેયની ચિંતા સેવનારાઓને એ વિચારવાની પોતાની જવાબદારીય લાગે. આ દૃષ્ટિએ સાહિત્યક્ષેત્રનું ભાવિ આપણને વિચારવા પ્રેરે એવો વિષય છે.

સાહિત્ય સૌનું ક્ષેત્ર છે. ભણેલા અને વાંચી શકનારાઓનું તો ખરું જ, પણ મુદ્રણકળાના આગમન પહેલાં સૈકડો વર્ષો સુધી સાંભળીને અને યાદ કરીને, એને લલકારીને પેઢી-દર-પેઢી જીવતું ને ફરતું રાખનારા આપણા પૂર્વજોએ બતાવ્યું છે તેમ આજની દૃષ્ટિએ અભણ ગણાય તેવાઓનું પણ છે. આમ એ સર્વભોગ્ય સાર્વજનિક સંસ્કાર-વસ્તુ છે. સાહિત્ય સૌનું એટલા માટેય ગણાય કે તેમાં નિરૂપણ કોઈ ને કોઈ રીતે માનવીના સ્થાયી ભાવોનું થયું હોય છે અને તેથી એવા ભાવોવાળા, એટલે કે એવા ભાવ અનુભવવાની શક્તિવાળા માનવીને એમાં રસ પડે જ છે. સર્જક કે વિવેચક તરીકે નહીં, તો વાચક કે ભાવક તરીકે પણ આથી જ, સાહિત્ય, ભાષા, દેશ, કળા વગેરેની મર્યાદાઓથી પર જગત આખાની સર્વકાલીન સર્વભોગ્ય સંસ્કાર-સંપત્તિ છે. ભારતના 'શાકુન્તલ' નાટકને માથે મૂકીને જર્મન ફિલસૂફ-કવિ ગ્યોઇથે નાચ્યો હતો અને આપણે સૉફોક્લિસ કે શેક્સપિયરનાં નાટકો વાંચીને આજે અહીં ડોલી ઊઠીએ છીએ તે, આથી.

આવા આપણા સૌના સહિયારા રસના વિષય સાહિત્યના ક્ષેત્રનું ભાવિ વિચારવા જતાં આપણે ઘણીવાર એના વર્તમાનને અને ક્યારેક તેથીય પાછળ જઈ એના ભૂતકાળને સ્પર્શ કરવો પડશે. આ અનિવાર્ય છે. વર્તમાનને ભૂતે જ ઘડયો હોય છે, અને વર્તમાનમાં જ ભાવિનાં બીજ પડયાં હોય છે, ત્રણે કાળ આ રીતે આંતરસંબંધે સંકળાયેલા હોય છે. વસ્તુતઃ ત્રણ કાળ આપણે માનવીઓએ સમજણની સગવડ અર્થે જુદા જુદા ગણ્યા છે, બાકી તત્ત્વમાં એ છે મહાકાળની અખંડ લીલા, એની સતત ગતિનો અખંડ પ્રવાહ.

આપણી વાતનો વિચાર શરૂ કરતાં મને પ્રથમ યાદ આવી જાય છે મૅકૉલેનું એક વિધાન — 'As Civilisation advances, Poetry almost necessarily declines'—સંસ્કૃતિની પ્રગતિ સાથે કવિતાનો હ્રાસ થવાનો. આનું કારણ, હેઝલિટના શબ્દોમાં, આવું છે: 'જ્ઞાન અને સંસ્કૃતિ કલ્પનાશક્તિને મર્યાદિત કરી નાખે છે અને કવિતાની પાંખો કાપી નાખે છે.' Knowledge and Refinement tend to circumscribe 'the limits of Imagination, clip the wings of poetry. કવિતાનો જન્મ થાય છે માનવીની વિસ્મય અનુભવવાની શક્તિમાંથી સંસ્કૃતિના પ્રસાર અને વિકાસ સાથે કાર્યકારણબુદ્ધિથી બધું તપાસીને સમજાવતી બુદ્ધિની કામગીરી વધતાં વિસ્મયનું વર્તુળ સાંકડું થતું જાય. પણ ત્યારપછીના સાહિત્યે મૅકૉલેનો વરતારો ખોટો પાડયો છે. વૃન્દાવનમાં તો ગોપીભાવ જ પ્રવર્તતો હોય, ત્યાં તમે હજુ સ્ત્રી-પુરુષના ભેદ સાચવી રહ્યા છો, તે ધન્ય છે તમને, એમ જીવા ગોસાઈને મીરાંબાઈએ સંભળાવ્યું હતું. તેમ વિજ્ઞાન અને બુદ્ધિવાદના આ યુગમાં 'વાહ ભાઈ! હજીય તમે કવિ છો!' એમ કોઈ ભલે કહે, કવિતા ખાસ્સી લખાયે જાય છે અને હજી સુધી તો એનો સૂર્ય અસ્તાચલે ગયો નથી. માનવીમાં સંવેદનશીલ હૃદય, કલ્પનાશક્તિ, સૌંદર્યરતિ અને વિસ્મય અનુભવવાની શક્તિ જીવતાં રહેશે ત્યાં સુધી તો કવિતાનો ગુંજારવ જગતમાંથી સદંતર લુપ્ત થવાનો કોઈ ભય નથી. જ્યાં પહેલાં સૈકાઓ સુધી પદ્યનું એકચક્રી શાસન પ્રવર્તતું હતું તેના પર ધીમે ધીમે નહીં, ઝડપથી, ગદ્ય પોતાની સત્તા વધારતું રહ્યું છે, તેણે કવિતાને પદ્યથી આગળ વધી ગદ્યનો વિશાળ પ્રદેશ ખુલ્લો કરી આપ્યો છે, રમવા

માટે. એટલે બહુ થાય તો પદ્ય ઓછું લખાય, પણ કવિતા ગદ્યમાં પેસવાની અને ઘાટદાર ચોટદાર–વાર્તા, એકાંકી, નવલકથા આદિનો વેશ લઈ સહૃદયોનાં હૈયાંને હલાવ્યાં કરવાની, ભાવિમાં, વર...સો સુધી. એની ખેરિયતને કોઈ જોખમ કલ્પી ફફડી ઊઠવાની જરૂર નથી.

તમે પારખી ગયા હશો કે કવિતાની વાત કરતાં કરતાં તેમાં મેં પદ્ય ઉપરાંત ગદ્યમાં પ્રયોજાતાં રસાત્મક કે સર્જનાત્મક એટલે આનંદલક્ષી સાહિત્ય સ્વરૂપોનો સમાવેશ કરી નાખ્યો. આપણા દેશમાં સૈંકડો વર્ષો પહેલાં કાવ્યશાસ્ત્રીઓએ કાવ્યની જે વ્યાખ્યા આપી છે, તેમાં ક્યાંય છંદને–પદ્યરચનાને તેનું પ્રાણપદ, અવિનાભાવી, અનિવાર્ય અંગ કે લક્ષણ ગણ્યું જ નથી. કવિતાએ પૂર્વ તેમ પશ્ચિમમાં સૈંકડો વર્ષો સુધી પદ્યરચનાનો આશ્રય લીધો છે, પણ તેમાંથી એ હવે મુક્ત પદ્ય, પદ્યમુક્તિ અને ગદ્યની દિશામાં વળી છે, એ અત્યારે જોઈએ છીએ. એ વલણમાં ગદ્ય અને પદ્ય વચ્ચેની ચોકાબંધી તોડી નાખતાં ગૌરવ તો પ્રયોજાતાં સાહિત્યસ્વરૂપોમાં અંતર્હિત સાહિત્યતત્ત્વનું જ, એટલે તે રૂપે મૂર્ત થતી વાણીની કલાનું જ, થશે અને વધશે, એ હવે ચોખ્ખું દેખાય છે. અલબત્ત, સાહિત્યસ્વરૂપોનાં ઘાટ, રંગ અને કલા-સંવિધાન, એનાં વસ્તુ-વિષયરૂપી અંતઃસામગ્રી અને સર્જકની મુદ્રા એટલે pose, અને પ્રધાન મનોભાવ એટલે mood અવશ્ય ફરતાં રહેવાનાં. જગત ઝડપથી બદલાતું જાય છે, અને સાહિત્યકાર તો પોતે જેમાં શ્વાસ લે છે, તે cultural weather–સંસ્કાર-હવામાં થતા રહેતા ફેરફારો નોંધતા બૅરોમીટર જેવા સંવેદનતંત્રનો સ્વામી હોય છે એટલું જ નહીં નવા નવા ઉન્મેષ પ્રગટ કરતી સર્જકપ્રતિભાનું એને વરદાન મળેલું હોય છે. તેથી શબ્દની કલાની પોતાની સૌંદર્યસાધનામાં નવાં સાહસ ને પ્રયોગોય એ ખેડતો રહે છે, તેથી આમ બને એ સ્વાભાવિક જ છે.

સાહિત્યસ્વરૂપો પરત્વે જોઈએ તો કવિતામાં હવે પુરાણો અને મહાકાવ્યો તથા આખ્યાનોનો યુગ ગયો છે અને ઊર્મિકાવ્યોનો જ અત્યારે ચાલે છે. એ કાવ્યો પણ અત્યારે વિસ્તારમાં ટૂંકાં થતાં ચાલ્યાં છે. તેનું કારણ કવિઓની કાવ્યસાધનાની, એટલે કવિતાના ઉપાદાનભૂત શબ્દના કલાત્મક, સૌંદર્ય-સાધક અનુત્તમ વિનિયોગની, સભાનતા વધી છે, એ છે. નવતર કવિતા આ કારણે તેમ જ અંગ્રેજ, દાર્શનિક (metaphysical) કવિઓ તથા ફ્રેન્ચ પ્રતીકવાદી કવિઓની અસરને તથા આ વિજ્ઞાનયુગે ઉપજાવેલી જીવનસંવેદનાને લીધે, વિશેષ બુદ્ધિપ્રધાન પણ બની છે. કોઈ એક ભાવના દોરમાં પરોવેલી, બહારથી અસંબદ્ધ લાગે એવાં કલ્પનોનો મનોવિજ્ઞાન પુરસ્કૃત મુકત સાહચર્ય (free association)ને ભજતો ભેળ, અલંકારોની પણ ચાહીને બનાવેલી ખીચડી, ભવ્યની સાથે જ તુચ્છની, અને ગાંભીર્યની સાથે જ વ્યંગ ને વિરોધાભાસની, આત્મિકની સાથે જ ભૌતિકની એકત્ર રજૂઆત, શબ્દનો અતિસભાન ઉપયોગ, અને આકારનો આગ્રહ આ બધાં પાશ્ચાત્ય નવી કવિતાનાં લક્ષણો આપણી સાંપ્રત કવિતા પણ દેખાડવા માંડી છે. આવી કવિતાનો ભાવક વર્ગ આથી ઘણો મર્યાદિત બની ગયો છે. દલપતરામની કવિતાને છંદ જ માનનારી માન્યતા પછી હૃદયોર્મિજન્ય કવિતાને ખરી કવિતા માનવાનું વલણ વધ્યું. પણ 'કલાપી' જેવાની ઊર્મિલતા અને નાનાલાલ જેવાના કલ્પનાવિહાર અને ભાવનાવિહાર સામેની પ્રતિક્રિયારૂપે ઠાકોરની વિચારપ્રધાન કવિતાનું વર્ચસ્વ વધ્યું. વિચારભારે કવિતાનું આકર્ષણ જરાક ઓછું થતાં ગીતોનું ચલણ વધ્યું. એમ સાહિત્યક્ષેત્રમાં ક્રિયા-પ્રતિક્રિયાનો સિદ્ધાંત જીવનની માફક પ્રવર્તતો હોય છે. એની રૂએ એમ માની શકાય કે હજુ થોડો વખત કવિતા ચાલુ વલણો દેખાડયા પછી પાછી ભાવ અને ભાષાની અસંકુલ સાદગી તરફ વળવાની. પશ્ચિમમાં એ વલણ શરૂ થયું પણ છે, જે અહીં પણ યથાકાળે આવવું જોઈએ.

જેમ કવિતામાં તેમ ટૂંકી વાર્તા અને નવલકથામાં પણ તેમનાં શુદ્ધ કલાસ્વરૂપની સિદ્ધિ માટેની મથામણ અને આગ્રહ વધતાં એ બેઉ સ્વરૂપો પણ વધુ સઘન અને ટૂંકાં બનતાં ચાલ્યાં છે. પશ્ચિમની નવી કવિતાનાં થોડા સમય પર દર્શાવેલાં લક્ષણો આ સાહિત્યસ્વરૂપોમાં પણ ઊતરતાં જોવાય છે. જેમ્સ જૉઇસે

વધારેલા આંતરચેતનાના પ્રવાહ (Stream of Consciousness)ના મહિમા પછી આ બંને કથાત્મક સાહિત્યસ્વરૂપોમાં પણ એનો મહિમા વધ્યો છે. જેનું પરિણામ એક કાળે દેહમાં હાડપિંજરની જેટલાં અગત્યનાં મનાયેલ વસ્તુનાં, એટલે વસ્તુભૂત ઘટનાનાં, તત્ત્વના તિરોધાન અને લોપમાં અને તેની સોત્સાહ હિમાયતમાં આવ્યું છે. વાર્તામાં પ્રતીક પણ વણી તેને કાવ્યકોટિએ પહોંચાડવાનો પુરુષાર્થ થાય છે. આને લીધે આ સાહિત્યસ્વરૂપો પણ તેના આસ્વાદ તથા મર્મગ્રહણ માટે વાચકોનાં મનબુદ્ધિ પર વધુ પડતો ભાર નાખતાં થયાં છે. આ વલણનો અતિયોગ થતાં ભાવિ વાર્તા અને નવલકથા ફરી ઘટના તરફ અને વાર્તાના વાર્તાતત્ત્વ તરફ વળે તો નવાઈ નહીં.

બીજાં સાહિત્યસ્વરૂપોમાં જીવનચરિત્ર, એક રીતે વ્યક્તિના જીવનનો પ્રમાણભૂત ઇતિહાસ તેનો વિષય હોઈ પ્રધાનપણે વિજ્ઞાન કે શાસ્ત્ર-કોટિનું ગણાય, તેમ છતાં તેમાં શાસ્ત્રની ને ઇતિહાસની શુષ્કતા ટાળવા સર્જકકલ્પનાના ઉપયોગની હિમાયત થતાં આન્દ્ર મોર્વા, એમિલ લુડવિગ અને લિટન સ્ટ્રેચી જેવાઓને હાથે જે કૃતિઓ સરજાઈ તે નવલકથાની માફક વાંચી શકાય તેવી રસાત્મક બની છે. પણ કલ્પના અને રસાત્મક-તાનો અતિયોગ જે પ્રતિક્રિયા સ્વાભાવિક રીતે જ જન્માવે તે હવે શરૂ થઈ છે, જે આપણે ત્યાં પણ આવે, જોકે આપણે ત્યાં આગલા વલણનો અતિરેક દેખાય એટલું બધું લખાયું જ નથી. નાટકમાં સિનેમાના ટેક-નિકની અસરે, રેડિયોની વિશિષ્ટ જરૂરતે, સગવડે તથા મર્યાદાએ, તથા રંગભૂમિની પ્રકાશ, ધ્વનિ, સંનિવેશ વગેરેની વધેલી સગવડે સર્જકપ્રતિભાને માટે ઘણો અવકાશ સાધી આપ્યો છે. પણ એ અભિનયનો વિષય બનતું સાહિત્યસ્વરૂપ હોઈ, સિનેમા, રેડિયો અને હવે ટેલિવિઝન આવશે ત્યારે તે-આ બધાં કેટલાક પ્રમાણમાં તેનું કાર્ય બજાવતાં હોઈ, તે પચાસ વર્ષ પહેલાંનું વર્ચસ્વ ગુમાવી બેસશે. આમ છતાં કશા વ્યવધાન વિના નટવર્ગના સીધા અભિનયનું દર્શન કરાવતી રંગભૂમિ સાવ લુપ્ત થઈ શકે એમ તો છે જ નહીં. આથી એની જરૂરત સંતોષવા નાટકો પણ લખાતાં તો રહેવાનાં જ, પણ એની સંખ્યા તથા ગુણવત્તા ઓછાં રહેવાનાં એવું એનું ભાવિ કલ્પી શકાય છે. એનું કારણ એ સાહિત્યસ્વરૂપ એના સર્જક પાસે, એમ જ કહોને, અષ્ટાવધાનની શક્તિ માગે એવું છે, માટે અઘરુંય છે.

સાહિત્યના વિષય પરત્વે વિચારીએ તો જણાશે કે પ્રણય, પ્રકૃતિ, પરમેશ્વર અને સ્વભૂમિ કે સ્વરાષ્ટ્ર જગતભરના સાહિત્યના સનાતન વિષયો રહ્યા છે. નિરૂપણકલામાં જમાને જમાને થોડો ફેર પડે એટલું જ. 'જગનાં સહુ શાસ્ત્ર સમાપ્ત થશે, પણ પ્રેમ-પુરાણ ન લુપ્ત થશે.' એમ બોટાદકરે અને 'સુણવી-કરવી ગમે ન કોને, રસની કે રસિકાની વાતડી?' એમ નાનાલાલે કહ્યું છે તે ખોટું નથી. પ્રેમ માનવ સ્ત્રીપુરુષોના રસ ને આનંદનો સનાતન વિષય છે. કારણ એવું વિજાતીય આકર્ષણ સનાતન છે. પ્રકૃતિ સૃષ્ટિના સર્જનહારનું સુંદર સ્વરૂપ છે. ઈશ્વર પ્રત્યેનું એના જ અંશરૂપ માનવચૈતન્યનું આકર્ષણ પણ ઈશ્વરી યોજનાનો ભાગ છે. દેશ પ્રત્યેનું મમત્વ પણ માનવીમાં મૂળથી રહેલું છે. ભાવિ સાહિત્ય આ વિષયોથી ચાતરીને આમતેમ ફંટાવા ચાહે તોય તેના વર્તુળમાંથી બહાર નીકળી જવું તેને માટે શકય નથી. એટલું ખરું કે અત્યારની જીવન-સંવેદના તથા સર્જનનો મનોવ્યાપાર સર્જકને બહારની દુનિયા કરતાં આંતરવિશ્વનો યાત્રિક વધુ પ્રમાણમાં બનાવે છે, જે તેના સર્જનવ્યાપારને વધુ પ્રમાણમાં આત્મિક કે આધ્યાત્મિક (Spiritual) બનાવતો જશે એમ કલ્પાય છે. અને એ તો સારું જ થશે. અત્યારના વિસંવાદ, કઢંગાઈ, હતાશા, કલેશ વગેરેને બદલે વિશ્વસમસ્તમાં અંતર્ગૂઢ સૌંદર્ય ને સંવાદનો તે દ્રષ્ટા બનશે અને અન્યને જોવાની તે આંખ આપશે, તે એનો પરમ ધર્મ છે, ને અધિકાર છે. ભવિષ્યમાં આને લીધે ધર્મનું સ્થાન સાહિત્ય લે એમ આથી બને.

સાહિત્યને કલા માનવા-મનાવવાનો આગ્રહ હવે વધતાં કેટલાંક વર્ષો પૂર્વે સાહિત્યકારોને જે ઉપાલંભ 'ત્યારે હાય રે હાય કવિ તને સંધ્યા ને સાગરનાં ગીત શેણે ગમે?' એ ભાષામાં દર્દ ને પ્રણય સાથે સંભળા-

વાતો તો તે અસ્થાને હતો એમ અત્યારની દૃષ્ટિ કહેશે. પણ કવિની વેદનશીલતા તેની આસપાસના વાસ્તવિક જીવનની અભદ્રતા ને અસુંદરતા તથા દુઃખ, અન્યાય વગેરે પ્રત્યે ટાઢીબોળ રહે એ શક્ય નથી. કવિ અધ્ધર નહીં, પણ અમુક જીવનસંદર્ભમાં કે જીવનપરિવેશમાં જીવે છે. તેથી તેનાથી આણભીંજાયો રહી શકે નહીં. પણ ઉપરના જેવા આગ્રહથી એનું સર્જન સમાજલક્ષી બની જાય-અને તે કલાતત્ત્વ તથા તેના કવિધર્મ અને કવિકર્મને ભોગે-તે બરાબર નહીં એમ અત્યારે મનાય છે. છતાં કલાધર્મની અત્યાસક્તિ સાહિત્યને જીવનવિમુખ કે સમાજવિમુખ બનાવી ન બેસે તેની સાવચેતીના સૂર આજના વલણની પ્રતિ-ક્રિયારૂપે કેટલાક વખત પછી સંભળાવા માંડે તો નવાઈ નહીં. એ જ રીતે સાહિત્યકલાને સૌંદર્યની જ નહીં, તે દ્વારા સત્ય ને શિવને ઉપાસવાની ચીમકી પણ અપાય તે એટલું જ શક્ય છે. આજના સાહિત્યકારનો ક્રોધ, હતાશા, અવસાદ, વિદ્રોહ વગેરેનો પ્રધાન મનોભાવ સત્યપ્રતિષ્ઠિત હોવા છતાં ખોટી રીતે વધુ ખેંચેલો જણાઈ તે તેનાથી પોતે જ કંટાળી સુસ્થ, વિધાયક કે રચનાત્મક દૃષ્ટિ અને વલણ અપનાવવા પ્રેરાય એમ પણ બને.

પણ જેમાં માનવીનું આંતરચૈતન્ય જ કામ કરે છે તેવાં ક્ષેત્ર વિષે કોઈ જબરી ને ચોક્કસ આગાહીઓ કરવી એ મિથ્યા છે. એ ચૈતન્ય કંઈ નવા ધડાકા પણ કરી બેસે. એટલું ખરું કે સાહિત્યના ક્ષેત્રમાં ઊંધુંચત્તું ગમે તે ને ગમે તેટલું થાય, ત્યાં આખરે તો सौन्दर्यमेव जयते नासौन्दर्यम्.

RHYTHM

THE rhythm that springs from aesthetic inspiration is what we call the rhythm of life; the special character and quality of sensibility to be embodied is inherent in that rhythm. Its presence in a picture can be seen in a vital line, the primal rhythm can be felt as a whole in that line, a single stroke assures the unity and distinction of the picture.

Originating from this primal line of life's rhythm, through other strokes, a sense of all-round rhythm spreads throughout the body of the picture. Its purpose is to hold and support the original vital rhythm, to distribute it equally through many-branching paths; thanks to the perfect adaptation of similar and contrary lines a wave or tremor of the original life rhythm can be felt everywhere in the picture.

Rhythm broken into bits gives us the sense of 'ornament' or design. The flow of a river; its waves; then the foams that break; the foam-blossoms; the scattering spray, it is like that. It is because of this design that the rhythmic vibration can be felt here, there and everywhere. This too is a characteristic of fine art. and therefore needed.

(From: 'VISHVABHARATI QUARTERLY') **—Nandalal Bose**

☆ ☆ ☆ 'વસન્ત-વિલાસ', ગુજરાતી ફાગુકાવ્ય

લેખક : ડૉ. કાન્તિલાલ બ. વ્યાસ, એમ. એ., ડી. લિટ્

કેટલીક કૃતિઓ કોઈ મંગલ ક્ષણે પ્રકટતી હોય છે. અચાનક જ વર્ષાની કોઈ સુંદર સાંજે આકાશમાં મેઘધનુષ્ય ખેંચાય અને લોકોનાં મનને આહ્લાદથી, મુદાથી ભરી દે, એમ કાલાવધિની કોઈક ક્ષણે અત્યંત મનોહારિણી કૃતિઓ જાણે સ્વયં નિર્માણ પામતી હોય છે. એમની કલ્પના, સંયોજન, રસ, અલંકૃતિ, સર્વ કાંઈ અનોખું–અત્યંત સારું હોય છે. એમનાથી સાહિત્યમાં એક નવું જ સ્વરૂપ નિર્માણ થાય છે. કવિ-કુલગુરુ કાલિદાસનું મેઘદૂત કે, જયદેવનું ગીતગોવિન્દ, અદ્યાવધિ અજ્ઞાત કવિનું વસન્તવિલાસ કે કાન્તનાં ખંડકાવ્યો આવી સાહિત્યની દુનિયામાં વધામણી સમી મંગલ ઘટનાઓ છે.

વસન્ત-વિલાસ ઘણી રીતે વિલક્ષણં સૌન્દર્યવતી રચના છે. તે પ્રાચીન ગુજરાતી કવિતા કામિનીના હૈયા-પરના કંઠહારમાં ઝૂલતા હીરા સમી છે. એથી જ વસન્ત-વિલાસના આદ્ય સંપાદક, પ્રાચીન ગુજરાતી કાવ્ય-સાહિત્યના મર્મજ્ઞ વિદ્વાન સદ્. દી. બ. કેશવલાલ હ. ધ્રુવે એની આલોચના કરતાં કહ્યું છે કે "વસન્ત-વિલાસ ચમક ચમક થતી ચાંદરણીના જેવું કાવ્ય છે. કવિની બાની અત્યંત મધુર અને ભાવભરી છે. ઉજ્જવલ શબ્દાલંકાર અને અર્થાલંકાર તેના માધુર્યનું અને રસનું પોષણ કરે છે. શૈલી સંસ્કારી છે. . . ."[1] 'વસન્તવિલાસ'નો હૃદયરાગ, એનું માધુર્ય, એનું પદલાલિત્ય સર્વ કંઈ મનોહર છે. . . . વસન્ત-વિલાસમાં કડીએ કડીએ જીવનનો ઉલ્લાસ ઊભરાઈ જાય છે."[2] સદ્. દી. બ. ધ્રુવની આ પ્રશંસા સર્વથા સમુચિત છે.

સંસ્કૃત, પ્રાકૃત અને પ્રાચીન ગુજરાતીના પ્રકાંડ પંડિત અને પ્રાચ્ય વિદ્યાના ધુરંધર વિદ્વાન આચાર્ય શ્રી જિનવિજયજીએ એનું મૂલ્યાંકન કરતાં કહ્યું છે કે "Vasanta Vilasa is one of the brightest gems of Old Gujarati literature among the best literary compositions in Old Gujarati. Vasanta Vilas holds the pride of place by its delicate portrayal of sentiments, its beauty of descriptions, its subtle music and delicate style."[3] આટલી જ અસાધારણ પ્રતિષ્ઠા પુરાતન યુગમાં પણ વસન્તવિલાસની હતી. એની રચના પછી તરત જ એક પ્રશિષ્ટ કૃતિ તરીકે એ સ્થાન પામ્યું હશે એમ લાગે છે. પ્રાચીન ગુજરાતી સાહિત્યમાં ઉપદેશ-તરંગિણી જેવી મહત્ત્વની કૃતિઓએ વસન્ત-વિલાસ માંથી અવતરણો ટાંકયાં છે,[4] અને પંદરમા સોળમા શતકની લગભગ તમામ ફાગુસ્વરૂપની કૃતિઓમાં વસન્ત-વિલાસના ફરી ફરીને પડઘા સંભળાયાં કરે છે.

વસન્ત-વિલાસની આટલી બધી પ્રસિદ્ધિનું મુખ્ય કારણ તો એનાં અંગ-ઉપાંગ સર્વમાં રહેલી કોઈ અનિર્વચનીય મનોરમતા છે. વસન્તવર્ણનનો એનો વિષય જ શૃંગારનો વિભાવ હોઈ, અતિ આકર્ષક છે, તો એની શૈલી નિતાન્તસુંદર છે, અને એનો મધ્યચરણ યમક અને વિલંબિત સુરાવલીઓવાળો પદ્યબંધ અત્યંત મધુર છે. વસન્ત-વિલાસની આ પ્રકારની છંદોરચના પછીના અનેક ફાગુકવિઓએ અપનાવી છે, પણ કોઈને એમાં વસન્ત-વિલાસ-કાર જેટલી સફળતા મળી નથી. એની બીજી એક ધ્યાન ખેંચતી વિશેષતા

---

૧. જુઓ : 'હાજી મહમ્મદ સ્મારક ગ્રંથ', સંપા૦ ર. મ. રાવળ, ૧૯૨૨, પૃ. ૧૮૭–૧૮૮.

૨. જુઓ : દિ. બ. કે. હ. ધ્રુવ સંપાદિત પ્રાચીન ગુર્જર કાવ્ય, ૧૯૨૭, પ્રસ્તાવના, પૃ. ૧૪–૧૫.

૩. જુઓ : 'Vasanta Vilasa–An Old Gujarati Phagu', ed. K. B. Vyas foreword by Muni Shri Jinvijayji

૪. જુઓ : એજન, પ્રસ્તાવના, પાદટીપ ૪૦.

પ્રત્યેક પ્રાચીન ગુજરાતી સાથે એ પ્રકારનું નિરૂપણ કરતા સંસ્કૃત મુક્તકોનો અનુબંધ છે. એનો વ્યાપ ઈ.સ.ના પ્રારંભથી બારમા તેરમા શતક સુધીનો, કાલિદાસથી માઘ અને શ્રીહર્ષ સુધીનો, શાકુન્તલ, કુમારસંભવથી નૈષધીયચરિત સુધીનો છે. એમાં કોક કોકનભ રતિ-રહસ્ય જેવા એ યુગના રસિક સમાજમાં લોકપ્રિય ગ્રંથમાંથી, તેમ એ યુગની પ્રશિષ્ટ કાવ્ય રચનાઓમાંથી, અને રાજશેખરનાં કર્પૂરી-મંજરી આદિ સુપ્રસિદ્ધ પ્રાકૃત નાટકોમાંથી શ્લોકો ઉદ્ધૃત કર્યા છે, પણ એકેય જૈન મહાકાવ્યનો કવિએ સ્પર્શ કર્યો નથી, એ કૃતિનાં કર્તૃત્વ અને સ્વરૂપ માટે ખૂબ સૂચક બીના ગણાય.

સંસ્કૃત કાવ્યના વસન્તવર્ણને અને નારીસૌન્દર્યનાં વર્ણનોએ કવિને ખૂબ પ્રેરણા આપી છે. સંસ્કૃત કાવ્યસાહિત્યની આ સૌન્દર્યશ્રીનું આકંઠ પાન કરીને પોતાના ચિત્તંત્રમાં એને પરિપૂર્ણપણે આત્મસાત્ કરીને કવિએ એના મુખ્ય મુખ્ય અંશો પ્રાચીન ગુજરાતી દુહાઓમાં ઉતાર્યા છે. ભાલણે જેમ બાણની મહાન કથા કાદમ્બરીમાંથી મહત્ત્વના અંશોનું ગુજરાતીમાં અવતરણ કર્યું, અને એમ કરતાં અજાણતાં જ આખ્યાનનું નૂતન સ્વરૂપ નિર્માણ કર્યું, તેમ વસન્તવિલાસકારે સંસ્કૃત વસન્તવર્ણન અને નાયિકાવર્ણનને પ્રાચીન ગુજરાતીમાં અવતાર આપતાં, સહજ, જ એક નૂતન કાવ્યસ્વરૂપ નિર્માણ કર્યું, જેને પછીના યુગમાં ફાગુકાવ્યનું અભિધાન પ્રાપ્ત થયું.

વસન્તાવતારસમયે, વસન્તનાં લોકગીતો ગાવાનો પ્રચાર હતો. એ પ્રથા મારવાડમાં હજીયે ચાલુ છે. પ્રાચીન ગુજરાતી અને રાજસ્થાનીમાં અને એનીયે પૂર્વેના ભારતમાં આવાં લોકગીતો સ્ત્રીઓ અને પુરુષો એકત્ર થઈને દાંડિયારાસ લઈને ગાતાં. આવાં લોકગીતોને 'ફાગ' કહે છે. એ શબ્દ મૂળ તો (દેશ્ય) फल्गु છે, જેનું फग्गु (=વસન્તોત્સવ) એ રૂપે સંસ્કૃતીકરણ થયું છે.

વસન્તના વર્ણન નિમિત્તે ઉદ્ભવેલા આ કાવ્યસ્વરૂપમાં વસન્તનું વર્ણન અને શૃંગારની નિષ્પત્તિ જ પ્રધાન લક્ષ્ય હોય એ સ્વાભાવિક છે. "ફાગુકાવ્યોમાં વસન્તના વર્ણનથી આરંભ થતો; વસન્તાવતારસમયે વનની શોભા અને ઉન્માદક વાતાવરણ એમાં વર્ણવાતું. પ્રેમીઓને અત્યંત રમણીય અને આહ્લાદક લાગતી વસન્ત વિરહીજનોનાં હૈયાં કેવી રીતે દળી નાંખતી એનું કવિસમયાનુસાર વર્ણન કરાતું. ત્યાર પછી સ્ત્રીઓનું વર્ણન આવતું. નારીદેહના સૌન્દર્યનું વર્ણન, એના શૃંગાર-પ્રસાધનનું વર્ણન, એ ફાગુનું અતિ મહત્ત્વનું અંગ મનાતું. સુંદરીઓ વસન્તની પુષ્પસમૃદ્ધિથી વિહસતા વનમાં વિવિધ પ્રકારની ક્રીડા કરે—કદંબડાળે ઝૂલે, જલક્રીડા કરે, રાસ ખેલે—તે સર્વનું ઉત્સાહપૂર્ણ વર્ણન આવતું. કાવ્યના અંત ભાગમાં સુંદરીઓનું એમના રમણ સાથેનું મિલન અને એ મિલનનો આનંદ વર્ણવવામાં આવતો. મંગલ આશીર્વચનથી કાવ્યની સમાપ્તિ થતી."[૫]

"ફાગુ કાવ્યનું આવું જે મૂળ સ્વરૂપ અજ્ઞાતકર્તૃક વસન્તવિલાસ કે વિરહદેસાઉરીફાગુ જેવાં પ્રાચીન ફાગુકાવ્યોમાં સચવાયું છે. એમાં સમય જતાં સાંપ્રદાયિક છાયા પ્રવેશી. કેટલાંક જૈનેતર ફાગુકાવ્યોમાં કૃષ્ણ અને ગોપી કે કૃષ્ણરુક્મિણી નાયકનાયિકારૂપે લેવાયાં અને વસંતાવતારસમયે એમની વિવિધ પ્રકારની વનક્રીડા અને પ્રેમકેલી વર્ણ્ય વિષય બની."[૬]

જૈન કવિઓએ આ કાવ્યસ્વરૂપને સવિશેષ સાંપ્રદાયિક રૂપ આપ્યું, તે એટલે સુધી કે શૃંગારના વાહન રૂપ આ કાવ્યસ્વરૂપ તીર્થંકરો, ગણધરો અને મહાન સૂરીશ્વરોની વૈરાગ્યવૃત્તિ કે ઉપશમના નિરૂપણનું એક સાધન બન્યું."[૬] એમાં નારીસૌન્દર્યનું અછડતું વર્ણન હોય, વસન્તનું વર્ણન તો ભાગ્યે જ હોય, એનું મુખ્ય લક્ષ્ય આચાર્યો કે તીર્થંકરોના કામવિજય, ઉપશમ જ હોય; શૃંગારની તો એમાં છાયા સરખી પણ ન હોય.

પ્રાચીન ગુજરાતીમાં આવા જૈન ફાગુઓ વિપુલ સંખ્યામાં મળે છે,—જ્યારે જૈનેતર કે બ્રાહ્મણ ફાગુઓ ગણ્યાગાંઠ્યા જ—આઠદસથી વધુ નહીં.

---

૫. જુઓ : 'વસન્ત-વિલાસ,—પ્રાચીન ફાગુ 'કાવ્ય', કાન્તિલાલ બ. વ્યાસ, ૧૯૫૭, પૃ. ૩
૬. એજન, પૃ. ૪.

આ સર્વમાં વસન્તવિલાસ શિરમોર છે. એનું અનેક દૃષ્ટિએ અસાધારણ મહત્ત્વ છે. એનું ભાષા-સ્વરૂપ જેવું અત્યંત મહત્ત્વનું છે તેવું જ એનું કાવ્યતત્ત્વ અત્યંત સુમનોહર છે. પ્રાચીન ગુજરાતી રચના-ઓમાં એ અગ્રસ્થાને વિરાજે છે.

વસન્તવિલાસની કોઈ પણ પ્રતિમાં કર્તાનું નામ મળતું નથી, એટલે એના કર્તા વિષે અને એના સમય વિષે કૃતિના આંતરિક સ્વરૂપ ઉપરથી જ વિચાર કરવાનો રહે છે. દિ. બ. ધ્રુવે કૃતિના આંતરિક સ્વરૂપ પરથી વસન્તવિલાસના રચયિતા વિષે આવી કલ્પના કરી છે : "આ શૃંગારી કાવ્યનો કર્તા અંધારપછેડો ઓઢી અગોચર રહ્યો છે, તેથી તેની જાતભાત વિષે કલ્પના કરવી જોખમભરેલી છે; તથાપિ વસન્તવિલાસમાં કડીએ કડીએ જે જીવનનો ઉલ્લાસ ઊભરાઈ જાય છે તે ઉપરથી અટકળ થાય છે કે તે કવિ સંસારથી કંટાળેલો વિરાગી નહીં, પણ વિશ્વના વૈભવમાં પરિપૂર્ણ રસ લેનારો રાગી પુરુષ હશે.... સમગ્ર કાવ્યમાં કોઈ પણ સ્થળે જૈન ધર્મનો સુવાસ સ્ફૂરતો જોવામાં આવતો નથી, તેથી એ જૈનેતર એટલે વૈદિક કવિ હોય."[૭]

દિ. બ. ધ્રુવની આ કલ્પના સાધારણ છે, કારણ કે વસન્તવિલાસમાં જૈન ધર્મસાહિત્યની બિલકુલ અસર નજરે પડતી નથી. કૃતિનું વસ્તુ, એનું મંગલાચરણ, વચ્ચે વચ્ચે ટાંકેલાં સંસ્કૃત-પ્રાકૃત સુભાષિતો, પ્રતિઓના આરંભ અને અંત–એમાંનું કશું જ જૈન સાંપ્રદાયિક અસર દર્શાવતું નથી. વસન્તવિલાસકારે કુમારસમ્ભવ, શાકુન્તલ, નૈષધીયચરિત, શિશુપાલવધ, અમરુશતક આદિ સુપ્રસિદ્ધ બ્રાહ્મણ કાવ્યનાટિકાદિમાંથી પોતાના વિચારભાવના સમર્થન માટે સુભાષિતો ટાંક્યાં છે, પરંતુ એક પણ જૈન કૃતિ-માંથી સુભાષિત લીધું નથી એ આ સંદર્ભમાં અતિ સૂચક હકીકત છે.

આન્તર પ્રમાણો ઉપરથી, ખાસ કરીને તો એના ભાષાસ્વરૂપ ઉપરથી વસન્તવિલાસનો સમય આશરે વિ. સં. ૧૪૦૦નો અટકળી શકાય છે.

"વસન્તવિલાસ"નો પ્રધાન રસ છે શૃંગાર. આરંભમાં વસંતના ઉદ્દીપક ઉપસ્કરનું વર્ણન કરતાં સંભોગ-શૃંગારનું અછડતું આલેખન કરી, પછી કવિ વિરહિણીની મનોવ્યથાનું વર્ણન કરતાં વિપ્રલંભનું હૃદયભેદક નિરુપણ કરે છે. કાવ્યના અંતે વિયોગિની નારીને પ્રિયતમનું મિલન થતાં કાવ્ય પાછું સંભોગશૃંગારની છોળોથી છલકાઈ રહે છે. રસની નિષ્પત્તિમાં, આ વસન્તવર્ણનનું કાવ્ય હોવાને કારણે, અન્ય અંગોની અપેક્ષાએ ઉદ્દીપન વિભાવના નિરુપણ ઉપર સવિશેષ ભાર આવ્યો છે. એથી કાવ્યરસમાં એક વિશિષ્ટ આસ્વાદનો અનુભવ થાય છે. એમાં શૃંગારની મધુરતા છે, ગૌરવ છે, લાલિત્ય છે, છતાં અમરુ કે ભર્તૃહરિનાં શૃંગાર-શતકોની ઉત્કટ માદકતા નથી. વસન્તવર્ણનની શોભા કવિએ પ્રધાનપણે ગાઈ છે એ ખરું; પણ એમાં કવિનો ઉદ્દેશ વસન્તવર્ણનને કવિકુલગુરુના ઋતુસંહારની માફક રસરાજ શૃંગારની પાશ્ચાદ્ભૂમિ બનાવવાનો સવિશેષ છે એમ લાગે છે."[૮]

વસન્તવિલાસના વસન્તવર્ણનના થોડાક શ્લોકો જોયા વિના આ આસ્વાદ પૂર્ણ થયેલો નહીં લાગે.

વસન્તના પદ્મિની–પરિમલને વહી લાવતા વાયુઓનું વર્ણન કરતાં કવિ કહે છે કે:–

> पदमिनी परिमल बहकइं लहकइं मलय समीर।
> मयणु जिहां परिपंथीय पंथीय धाइं अधीर।। (દુહો ૫)

"પદ્મિનીઓના પરિમલ પ્રસરી રહ્યા છે, અને મલય સમીર મંદસુમંદ વાય છે. (આવી વસન્તશ્રીની અવગણના કરીને ઘર તજીને ભમતા) પથિકજનોનો માર્ગ જ્યાં મદન રુંધે છે ત્યાં તેઓ અધીરા બનીને (ઘર ભણી) દોડે છે."

---

૭. જુઓ : દિ. બ. કે. હ. સંપાદિત, 'પ્રાચીન ગુર્જર કાવ્ય', પ્રસ્તાવના, પૃ. ૧૪–૧૫.

૮. જુઓ : 'વસન્તવિલાસ – પ્રાચીન ફાગુ કાવ્ય', સંપા. કાન્તિલાલ બ. વ્યાસ, ૧૯૫૭, પૃ. ૧૫.

આની સાથેના સંસ્કૃત શ્લોકનો લય જુઓ, એની વર્ણનસમૃદ્ધિ જુઓ–એ કેવાં હૃદયંગમ છે!

भिन्दन्तश्चन्दनालीं कमलमुकुलजां धूलिमुद्धूलयन्त –
श्चुम्बन्तश्चूतवीथीं परिमलबहुलां श्चम्पकान्कयन्तः।
आरादाराम सीमातटघटित घटी यन्त्रनिर्मुक्तवारां
धारामाराधयन्तः श्रमजलरिपवो वान्त्यमी गन्धवाहाः।। (શ્લોક ૫)

"ચન્દનવૃક્ષોની હારને ભેદીને આવતા, કમલમુકુલોની (સુરભિત) રજને ઉડાડતા, આમ્રરાજિને ચૂમતા, પરિમલથી સભર ચંપક વૃક્ષોને કંપાવતા, પાસેના ઉપવનને છેડે મૂકેલા રહેંટમાંથી વહેતા જલની ધારાઓને સ્પર્શતા, શ્રમજન્ય સ્વેદબિંદુઓને હરતા, આ સુગંધી વાયુઓ વાય છે."

ઘણી વાર સંસ્કૃત શ્લોકની શોભા પ્રાચીન ગુજરાતી દુહાને અતિક્રમી જાય છે. પછીનો જ દુહો અને શ્લોક જુઓ–એમાં વસંતના વાયુઓની શોભાનું વર્ણન આગળ ચાલે છે :

मानिनीजनमनक्षोभन शोभन वाउला वाइं।
निधुवनकेलिकलामीय कामीय अंगि सुहाइं।। (દુહો ૬)

"માનિની સ્ત્રીઓનાં મનને ક્ષુબ્ધ કરી નાંખતા (અર્થાત્ પરવશ કરી નાખતા) મનોહર વાયુઓ વાય છે. સુરતવિલાસથી શ્રમિત બનેલા (कलामीय=ક્લાન્ત) કામીજનોનાં અંગોને (આ વાયુઓથી) શાતા વળે છે."

कावेरी तीर भूमिरूह भुजगवधू भुक्तमुक्तावशिष्टः
कर्णाटी चीन पीनस्तनवसन दशान्दोलनस्पन्द-मन्दः।
लोलल्लाटी ललाटालक-ललितलतालास्य-लीला विलोलः
कष्टं भो दाक्षिणात्यः प्रसरित पवनः पान्थकान्ताकृतान्तः।। (શ્લોક ૬)

"કાવેરી તીરે આવેલાં વૃક્ષો ઉપરની સર્પિણીઓએ પાન કર્યા પછી અવશિષ્ટ રહેલો, કર્ણાટકી (સુંદરીઓ)ના પીન સ્તનના રેશમી અંશુકોને ડોલાવતાં મંદગતિ બનેલો, લોલ લાટી (લાટ દેશની નારી)ના લલાટ ઉપર લલિત રીતે ફરકી રહેલા અલકલતા (વાળની લટ)ને નૃત્ય કરાવવામાં વિલોલ એવો, દાક્ષિણાત્ય પવન વાઈ રહ્યો છે, જે, અરેરે, પાંથનારીઓના (પથિકજનોની વિરહિણી સ્ત્રીઓના) કૃતાન્ત કાળ (સમો) છે."

વસંતશ્રીથી મંડિત વનમાં વિલાસીજનોએ કેવા કેવા વિલાસોનું આયોજન કર્યું છે! એમણે વનમાં કદલીગૃહો બનાવ્યાં છે, એને બારણે તલિયાતોરણ લટકાવ્યાં છે, જલક્રીડા માટે ત્યાં સુવાસિત જલથી ભરેલી વાપિકાઓ છે, ક્રીડાભૂમિ ઉપર કેસરઘોળ્યાં પાણીએ છંટકાવ કર્યો છે, અને ત્યાં ચંપાનાં વૃક્ષોની ડાળીઓ

वनि विरच्यां कदलीहर दीहर मंडपमाल।
तलीया तोरण सुन्दर वंदरवाल विशाल।। (દૂહો ૮)
खेलन वावि सुखालीय जालीय गउषि विश्राम।
मृगमद्पूरि कपूरिहिं पूरिहिं जल अभिराम।। (દૂહો ૯)
रंगभूमी सजकारीय झारीय कुंकुमघोल।
सोवनसांकल सांधीय बांधीय चंपकि दोल।। (દૂહો ૧૦)
तिहां विलसइं सवि कामुक जामुक हृदयचइ रंगि।
काम जिस्या अलवेसर वेस स्वइं वर अंगि।। (દૂહો ૧૧)

ઉપર સોનાની સાંકળે હિંડોળા બાંધ્યા છે. આવી સુંદર વિહારભૂમિઓમાં કામદેવ સમાં પુષ્પાભરણો ધારેલા વિલાસીજનો મુક્ત હૃદયે વિહાર કરે છે.

પ્રિયતમથી રિસાયેલી માનિનીઓને કોયલ કેવી રીતે મનાવે છે એનું કવિએ વર્ણન કર્યું છે :

कोइलि आंबुलाडालिहिं आलिहिं करइ निनादु।
काम तणूं करि आइसु आ इसु पाडए सादु।। (દુહો ૨૩)

थंभण थिय न पयोहर मोह रचउ म गमारि।
मान रचउ किस्या कारण तारुण दीह बिच्यारि।। (દુહો ૨૪)

પ્રકૃતિનાં અન્ય અંગોનું કવિસમયાનુસાર કરેલું વર્ણન પણ અત્યંત ચેતોહારિ છે. કવિએ એક દુહામાં મધુકરોને કામદેવની વિજયયાત્રા પ્રસંગે ફૂંકાતા શંખની ઉપમા આપી છે, અને પછીના દૂહામાં એમને કામદેવના બંદિજનોની સાથે સરખાવ્યા છે :

घूमइं मधुप सफेसर केसरमुकलि असंखय।
चालतइ रतिपति सूरइं पूरइं सुभट कि शंख।। (દુહો ૨૯)
बडलि विलूधला महूअर बहूअ रचइं झणकार।
मयण रहइं किरि आणंदिण बंदिणं करइं कइवार।। (દુહો ૩૦)

ચંપાની કળીને કવિએ કામના માર્ગને દીપિત કરતી દીપશિખાનું ઉપમાન આપ્યું છે. કેસૂડાંની ડાળી વિરહિણીને કાળજા ખેંચી કાઢનારા મદનના વાંકા, તીક્ષ્ણ આંકડા જેવી લાગે છે, અને શાલ અને અશોકનાં પત્રો તલવાર સમાં ભયંકર જણાય છે.

વસંતમાં વિરહિણીની સ્થિતિ કેવી દયાજનક થાય છે એનું એક શ્લોકમાં કવિએ અત્યંત હૃદયસ્પર્શી વર્ણન કર્યું છે :

रात्रिः कल्पशतायतेऽपि दिवसो मन्वन्तराब्दायते
शीतांशु र्दहनायते मलयजो लेपः स्फुलिङ्गायते।
आहारो गरलायते प्रतिपदं कामोऽपि वैरायते
प्रेयस्याः प्रियविप्रयोगसमये किं किं न दुःखायते।। શ્લોક (૩૯)

વસન્ત-વિલાસના ઉત્તરાર્ધમાં દૃશ્ય બદલાય છે. વિરહિણીનો પ્રિયતમ દૂર દૂરની ભૂમિમાંથી પાછો આવે છે. એને જોતાં વિરહિણીના મનમાં આનંદ માતો નથી. સ્વામીના મિલનમાં પોતાનું સર્વ ભાન એ ભૂલી જાય છે. સ્વામીનું મિલન એની દીર્ઘકાળની વિરહવ્યથાને શમાવે છે.

પછી તો એ સુંદર વસ્ત્રાભૂષણો સજીને પ્રિયતમની સાથે વસન્તશોભાએ સભર વનમાં રાસ રમે છે. આ સર્વનું કવિએ અતિ ચેતોહારિ વર્ણન કર્યું છે. કાવ્યના અંત ભાગે નાયિકા લાડમાં પ્રિયતમને એના પ્રવાસ દરમિયાન આચરેલા બહુકામુકત્વ વિષે ઉપાલંભ આપે છે. છેલ્લા મંગલ આશીર્વચનથી (धनु धनु ते गुणवंत वसन्तविलासु जि गाइ)થી કાવ્યનું સમાપન થાય છે.

આ નાની સરખી કૃતિમાં જાણે બે હજાર વર્ષના સંસ્કૃત સાહિત્યમાં નિરુપિત નિસર્ગશ્રીનો પરિમલ મહેકી રહે છે, અને અનેક કવિજનોએ લડાવેલા નિસર્ગથીયે રમણીયતર નારીસૌન્દર્યનું એક મનોરમ ચિત્ર સોહી રહે છે.

લિપિનો વિકાસ

શ્રી. બચુભાઈ રાવત, તંત્રી–કુમાર, અમદાવાદ,

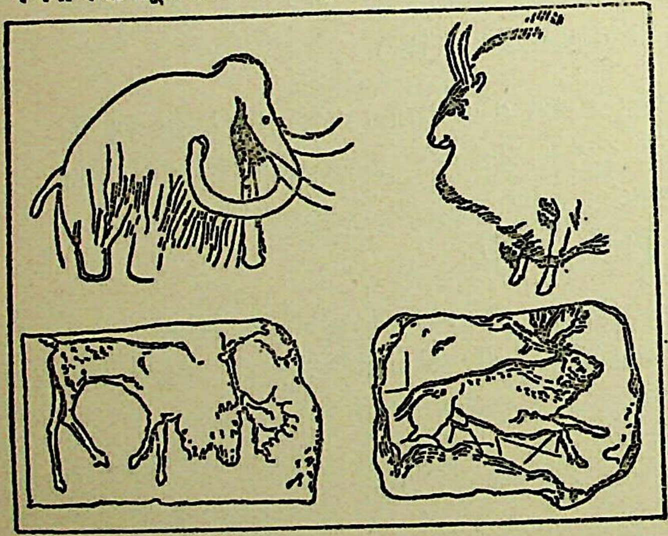
આમ જોવા જઈએ, તો તો આપણી અત્યારની ગુજરાતી લિપિનો ઇતિહાસ એ
એક સૈકાનો જ ગણાય; પણ એના મૂળ સુધી પહોંચીએ તો સોળમી સદીના વિમલ
પ્રબંધમાં જે ૧૮ લિપિઓની યાદી આપી છે તેમાં 'ગુર્જર' લિપિને ગણાવી છે. એનો
જૂનામાં જૂનો નમૂનો અમદાવાદના ભો. જે. વિદ્યાભવનના ગ્રંથ સંગ્રહમાં સં. ૧૬૪૮માં
લેખો એવા 'આદિ પર્વ'નો ગણી શકાય. બીજી અનેક બાબતોની પેઠે લિપિની શોધમાં
પણ કદાચ આપણો ભારતદેશ જ પહેલો આવે છે; એટલું જ નહીં, પણ ભારતે યોજેલી
મૂળ બ્રાહ્મી લિપિ ઉચ્ચારશાસ્ત્રની રીતે દુનિયાની સર્વ લિપિઓમાં સૌથી સંપૂર્ણ વૈજ્ઞાનિક,
શુદ્ધ અને ચોક્કસ છે એવું પશ્ચિમના વિદ્વાનોએ પણ હવે તો કબૂલ્યું છે. આપણી ગુજ-
રાતી લિપિ જેમાંથી લેખન સુલભ સ્વરૂપે વિકસી તે દેવનાગરી અને તે પણ જેમાંથી
વિકસી તે બ્રાહ્મી.

બીજી બધી રીતે ઉચ્ચારક્રમ પ્રમાણે લખાતી આપણી લિપિની શાસ્ત્રીયતામાં એક ઊણપ છે: 'ર'ની પછી કાનો લખીને 'રા' કરીએ છીએ, દીર્ઘ 'ઈ', હ્રસ્વ 'ઉ' વગેરે ચિહ્નો પણ અક્ષરની પછી જ લખીને 'રી', 'રુ' એમ કરીએ છીએ, માત્ર હ્રસ્વ 'ઇ'નું ચિહ્ન અક્ષરની પહેલાં લખાય છે. આ અનિયમિતતા ટાળવા માટે દીર્ઘ 'ઈ'નું જ ટૂંકું તથા તેનાથી થોડું જુદું પડતું ચિહ્ન તેની પછી લખ્યું હોય તો? એ સ્થિતિ તથા સૂચના આ સામેના મથાળામાં બતાવ્યાં છે.

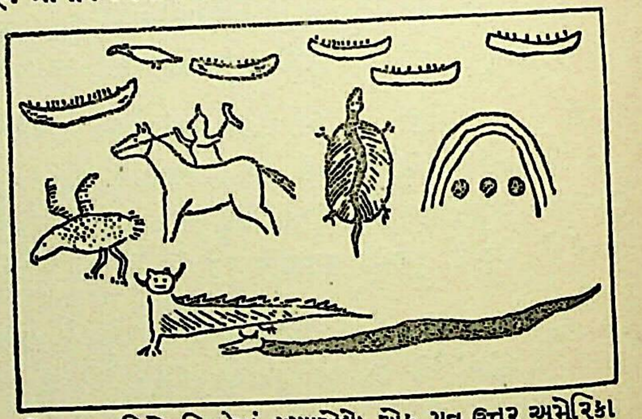
કદાચ માન્યામાં ન આવે, પણ જંગલી દશાના ગુફાવાસી માણસે સંસ્કૃતિ તરફ જે પહેલાં પગલાં માંડ્યાં તેમાંનું એક તે લિપિની શોધ. તેની શરૂઆત, અલબત્ત, નિશાનીઓ કે ચિત્રોથી થઈ. પોતે મારેલાં બલિષ્ઠ ને ભયંકર જંગલી પ્રાણીઓનાં ચિત્રો, એ વિજયની કથા કહેવા માટે ગુફાઓની ભીંતો પર કે હાડકાં ને હાથીના મોટા દાંત ઉપર તે કોતરી ગયો છે. એવી લગભગ દોઢસોએક જેટલી ગુફાઓ, અને ચિત્રો કોતરેલાં અસંખ્યાત હાડકાં, હાથીદાંત, પાંચીકા વગેરે મળી આવ્યાં છે.

તે પછી માણસ બોલતાં શીખ્યો અને તેણે ભાષા વિકસાવી તેની સાથો સાથ, પોતાની વાત જેઓ હાજર ન હોય તેમને પહોંચાડવાની કે તેમને માટે મૂકી જવાની જરૂર પણ તેને લાગી. આ માટે પણ તેણે પ્રથમ ચિત્રોની સંજ્ઞાઓ યોજી. જોકે ક્યાંક ક્યાંક બીજી પદ્ધતિઓ પણ ઉપજાવી. પેરૂના લોકો વિવિધ રંગની ને લાંબીટૂંકી દોરડીઓ પર જુદીજુદી સંખ્યા ને આકારની ગાંઠો વાળીને પોતાનો એ વ્યવહાર ચલાવતા, જે ક્વિપુને નામે ઓળખાય છે. ક્યાંક વળી લાકડીઓ પર આંકા પાડીને, તો ક્યાંક રંગીન મણકા તથા છીપલાંને દોરીથી ગૂંથીને નોંધો રાખતા તથા સંકેતો મોકલતા. ઑગહામ નામની પદ્ધતિમાં, એક સળંગ લીટી દોરીને તેની ઉપર, નીચે તથા તેને છેદીને નાનીનાની લીટીઓ, જુદી જુદી સંખ્યામાં માંડીને એક લિપિ ઉપજાવેલી!

પણ આ સૌમાં વધુ વિકસીને વ્યાપક તો થઈ ચિત્રલિપિ. અને તેનાં મૂળ ઇજિપ્ત, ભારત તથા ચીનમાંથી મળી આવે છે. ઇજિપ્તના પિરામિડોમાંથી મળેલા અવશેષો ને પ્રાચીન મંદિરોની ભીંતો પરના ચિત્રલેખો, તથા ભારતના મુંએ-જો-ડેરો ને હરપ્પા વગેરે સ્થળેથી મળી આવેલી મુદ્રાઓ (સીલ) પરની આકૃતિઓ તેની શાખ પૂરે છે. ચીનની તો આજની લિપિ જ એની મૂળ પ્રાચીન ચિત્રલિપિની સીધી વારસ છે.



આજથી હજારો વર્ષ પહેલાં જંગલી દશાનો ગુફાવાસી માણસ પોતે મારેલાં બલિષ્ઠ ને ભયંકર જંગલી પ્રાણીઓનાં ચિત્રો, એ વિજયની કથા કહેવા માટે ગુફાઓની ભીંત પર કોતરી ગયો છે એ તેના કથયિતવ્યની અભિવ્યક્તિ તરીકે લિપિનું મૂળ કહી શકાય. તેના અનુસંધાનમાં જ, પાછળથી ચિત્રો અને નિશાનીઓના રૂપમાં વિવિધ દેશોમાં ચિત્રલિપિ વિકસી. આ ઉપર દસેક હજાર વર્ષ પહેલાં દોરાએલાં એવાં જંગલી હાથી, ગોધો, સાબર વગેરેનાં ચિત્રો આપ્યાં છે.



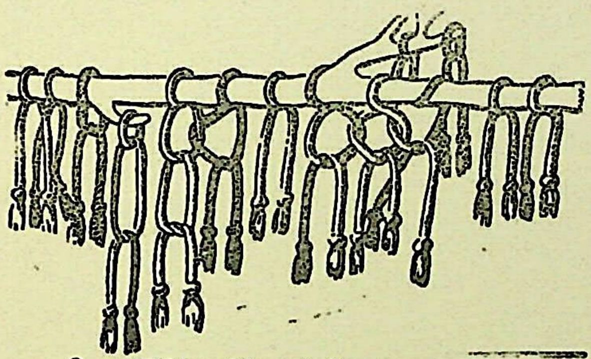
એ જ પદ્ધતિએ ચિત્રોમાં લખાએલો એક પત્ર ઉત્તર અમેરિકામાં સુપીરિયર સરોવરને કાંઠેથી મળી આવેલો આ ઉપર આપ્યો છે. તેમાં જણાવ્યું છે, કે પાંચ લાંબી હોડીઓમાં બેસીને એકાવન માણસો સરોવર પાર કરી ગયા છે. સાથે તેમનો સરદાર (ઘોડેસવાર તરીકે બતાવેલો) પણ હતો. એ આક્રમણ ત્રણ દિવસ ચાલ્યું હતું તે, આકાશની આકૃતિની ત્રણ કમાનો નીચે ત્રણ સૂર્યબિંબથી બતાવ્યું છે. ગરુડ (પરાક્રમ) અને કાચબો (માંગલ્ય) એ બે પ્રતીકો સમજાવે છે કે કાફલાની બહાદુરીથી યુદ્ધમાં ફતેહ મળી. ચિત્તા જેવું નીચેનું વિચિત્ર પ્રાણી એમના સરદારનું નામ સૂચવે છે; અને છેલ્લે ચીતરેલા સાપનો અર્થ એ છે કે દંગલમાં એક માણસ મરાયા વિના સૌ સલામત પાછા આવ્યા.

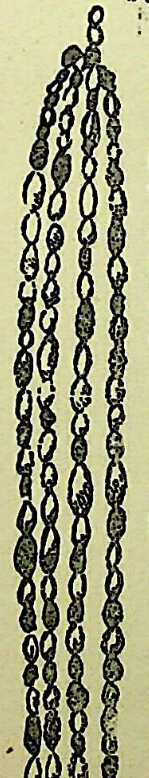
જોકે, પછી તો ચિત્રલિપિમાંનો એકલો ચિત્ર-સંકેત માણસને પોતાના વિચારો દર્શાવવા માટે સાંકડો પડવા લાગ્યો. એક ઊભી લીટીને બે પડખે બે હાથ, ને નીચે બે પગ દર્શાવતી નાની રેખાઓ દોરે, એટલે માણસનું ચિહ્‌ન થયું; અને નાનકડા કુંડાળા વચ્ચે ટપકું મૂકે એ સૂર્યની સંજ્ઞા. સરોવરને કાંઠે હરણનો શિકાર કર્યો છે, એવું દર્શાવવા માટે એક કૂંડાળામાં પાણીનાં લહેરિયાં, હરણનાં ચિત્રો તથા ભાલા અને માણસની આકૃતિ ચીતરે એટલે એ કથન સમજાઈ જતું!

પરંતુ એટલેથી કાંઈ વિચારોનો આખો પ્રદેશ વ્યક્ત થાય? સાંભળવું, બોલવું, હર્ષ, શોક, બહાદુરી, બીકણપણું વગેરે ભાવ વ્યક્ત કરવાનું શું? આ મુશ્કેલી દૂર કરવા માટે ચિત્રલિપિ (જે પિકટોગ્રાફ કહેવાય છે) વિકાસની દિશામાં એક પગલું આગળ વધી. સાંભળવાની ક્રિયા માટે કાનનું ચિત્ર, ને બોલવા માટે મોંની આકૃતિ ચીતરાવા લાગી. સિંહનું ચિત્ર જે અત્યાર સુધી માત્ર એ પ્રાણી દર્શાવવા પૂરતું જ વપરાતું તે પરાક્રમ, જોમ, ચપળતા, ઉગ્રતા, શક્તિ વગેરેની સંજ્ઞા તરીકે વપરાવા લાગ્યું; 'શબ્દો' અથવા 'વાણી' દર્શાવવા માટે મુખની આકૃતિમાંથી હવા નીકળતી હોય એવું સંજ્ઞાચિત્ર યોજાયું; અને આમ ચિત્રલિપિએ-પિકટોગ્રાફે સંજ્ઞાલિપિ કે સંકેતલિપિ (આઈડીઓગ્રાફ)નું સ્વરૂપ ધારણ કર્યું.



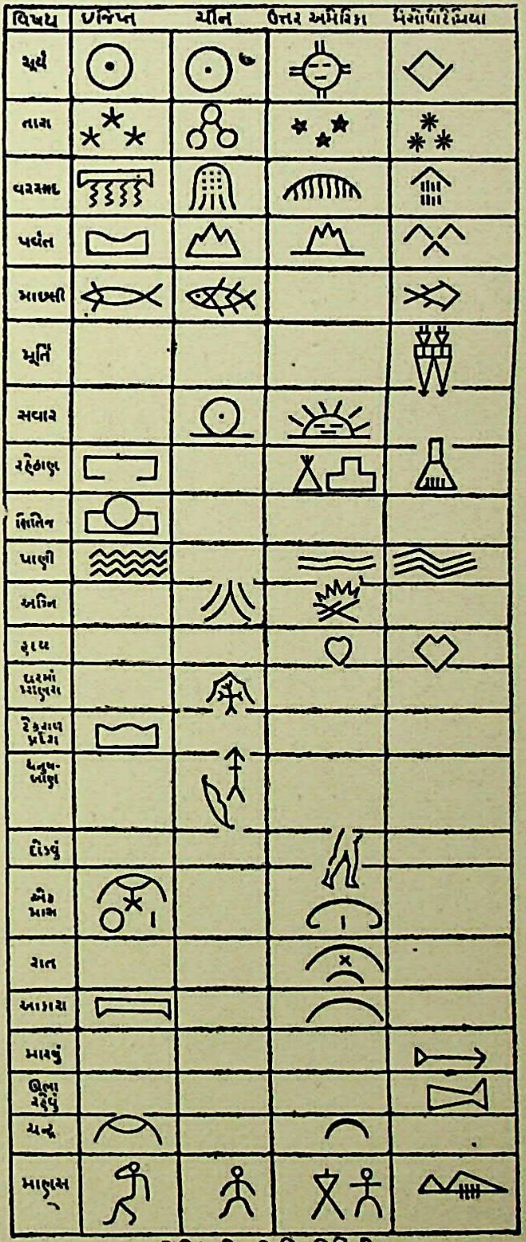
મથાળે: ગુફાઓની ભીંતો પરના આલેખો પછીના કાળના સૌથી પુરાતન લિપિ-અવશેષ તે જુદા જુદા ઘાટના પાંચીકા (ગોળ પથ્થરો) પર ચીતરેલી વિવિધ આકૃતિઓ. એ ઉકેલવા માટેનું કોઈ સાધન, અલબત્ત, આજે ઉપલબ્ધ નથી.





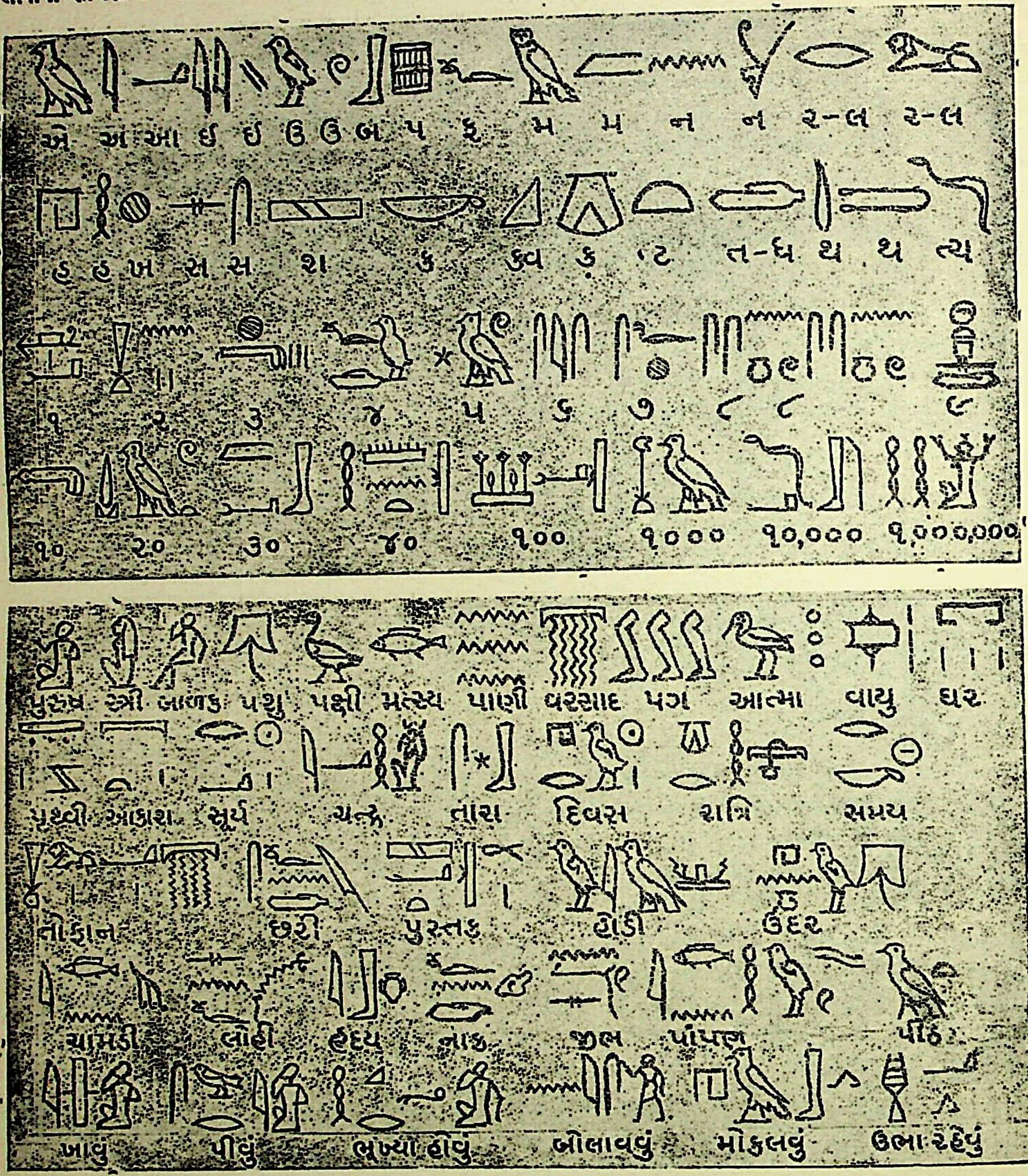
'દોરડીનું 'લેખન': કિવપુ

અમુક દેશોમાં લિપિની શોધ થયા પહેલાં લોકો એક લાકડી ઉપર જુદા જુદા રંગની દોરડીઓ વડે નાની મોટી ગાંઠો વાળીને પોતાના સંદેશા, નોંધો, હિસાબો વગેરે 'લખતા'. એમાં દક્ષિણ અમેરિકાના પેરુના લોકોએ શ્રેષ્ઠ સિદ્ધિ મેળવેલી, અને હજી આજે પણ ત્યાંના ગોપ લોકોમાં એ પ્રચલિત છે, ને તે કિવપુને નામે ઓળખાય છે. એમાં ગાંઠ જેમ લાકડીની વધુ નજીક તેમ તેનું મહત્ત્વ વધારે. વળી દોરડીઓના રંગ પ્રમાણે તેના જુદા જુદા અર્થ થતા. કાળી ગાંઠનો અર્થ મૃત્યુ, ધોળી દોરડી શાંતિ માટે, લાલ યુદ્ધ અથવા ભય માટે, પીળી સોના અથવા ખંડણી માટે, લીલી પાક અથવા અનાજ માટે, એમ સમજાતું. રંગવિહીન દોરડીઓ હિસાબો માટે વપરાતી, જેમાં એક સેરની દોરી દશક માટે બે સેરની સેંકડા માટે અને ત્રણ સેરની હજારની સંખ્યા માટે વપરાતી...એ જ રીતે રંગીન મણકા તથા છીપો પરોવેલી માળાઓ દ્વારા પણ 'લેખન' થતું જેનું ચિત્ર ડાબી બાજુ આપ્યું છે. અમેરિકાના આદિવાસી રેડ ઇન્ડિયન લોકોમાં પ્રચલિત આ માળાઓની લેખનપદ્ધતિ 'વામ્પુમ' નામે ઓળખાય છે.



વિવિધ દેશની ચિત્રલિપિઓ
સરખામણી માટે આપેલા થોડા નમૂના

આવી સંજ્ઞાલિપિ અનેક સૈકાઓ ચાલ્યા બાદ માણસને એની પણ મર્યાદાઓ ખૂંચવા લાગી. એને થયું કે લિપિએ જો ભાષાની સાચેસાચી અભિવ્યક્તિ થવું હોય તો આ ગૂંચવાડો ન ચાલે; પણ મોંમાંથી નીકળતા જુદાજુદા ધ્વનિ અનુસાર જ તેની સંજ્ઞાઓ હોવી જોઈએ, અને તેના પહોળા, સાંકડા, લાંબા, ટૂંકા, મૃદુ, કઠોર વગેરે ઉચ્ચારો પણ તેમાં વ્યક્ત થવા



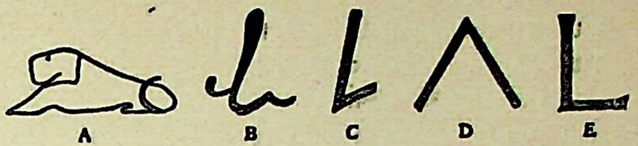
મિસર દેશની ચિત્રલિપિ હાઇરોગ્લિફ

હાઈરોગ્લિફનો મૂળ શબ્દાર્થ તો ઈશ્વરના અક્ષર. એ પરથી ઇજિપ્તની પવિત્ર મનાતી પ્રાચીન ચિત્રલિપિને જૂના લેખકોએ એ નામ આપ્યું જે આજે પણ પ્રચલિત છે. એ લિપિ અક્ષરરચનાના સમય પહેલાંની છે અને ચિત્રોની સંજ્ઞાઓ વડે તેમાં લખાણો થયાં છે. એ સંજ્ઞાઓના થોડા નમૂના, તેના અર્થઉકેલ સાથે અહીં આપ્યા છે. પહેલાં તો આ લિપિ કોઈ ઉકેલી શકતું નહીં, પણ ઈ. સ. ૧૭૯૯માં 'રોઝેટ્ટા સ્ટોન' નામની પથ્થરની એક એવી લાટ મળી આવી કે જેમાં એ ચિત્રલિપિની સાથોસાથ તેનો શબ્દાર્થ ધરાવતું ગ્રીક લખાણ પણ હતું. એ લખાણમાં ઇજિપ્તના બાદશાહ ટોલેમીની રાજ-આજ્ઞાઓ હતી, જે તેના સામ્રાજ્યની બધી રૈયત પાળી શકે તે માટે બે ભાષામાં ઉતારેલી હતી. બ્રિટિશ મ્યૂઝિયમમાં સંગ્રહાએલી એ તકતી આ લખાણો ઉકેલવા માટે અગત્યની ગુરુકૂંચીરૂપ બની ને આજે તો તે દુનિયાભરમાં નામચીન છે. (તેના ચિત્ર તથા વાત માટે જુઓ આગળ)



લંબગોળ તકતીમાં લખેલું મિસરની 'ક્લિયોપેટ્રા' રાણીનું નામ. ઉપરથી નીચે આ રીતે વંચાય છે: મથાળે ચોથિયું વર્તુલ=K; સિંહ=L; બરૂની કલમ =E; ગાળિયાવાળું દોરડું=O; બારીનું બારણું=P; ગરુડ=A; હાથ=T; મોં =R; અને છેલ્લે ગરુડ=A; તેને પડખે ચીતરેલું ઇંડું એમ દર્શાવે છે કે એ નામ સ્ત્રી જાતિનું છે અને છેલ્લી આકૃતિ એમ સૂચવે છે કે તે કોઈ મહાનુભાવ વ્યક્તિ છે.

K L E O P A T R A



ચિત્રલિપિમાં સિંહ (Lion)ને માટેના સંજ્ઞાચિત્રમાંથી તેનો પ્રથમાક્ષર L કયા ક્રમે વિકસતો ગયો તે દર્શાવતો આલેખ: A–મિસરની ચિત્રલિપિ હાયરોગ્લિફમાં 'લ' માટેનું ચિહ્ન; B–તેના પરથી હાયરાટિક લિપિમાં રચાએલું રૂપ; C–તે પરથી ફીનીશિયન લિપિમાં 'લામેધ' અક્ષર માટે ઊતરી આવેલું રૂપ. D–એ પરથી પ્રાચીન ગ્રીક લિપિમાં L; E–છેલ્લું લાટિન રૂપ.

જોઈએ. આ વિચારને મૂર્ત કરવા તેણે ધ્વનિલિપિ(ફોનોગ્રાફ રાઇટિંગ)ની યોજના કરી, અને એની સંપૂર્ણતાનો યશ ભારતવાસીઓને ફાળે જાય છે. 'ઍરેબિક ફિગર્સ'ને નામે ઓળખાતા ૧ થી ૯ અને ૦ સુધીના અંકની સંજ્ઞાઓ દુનિયાને ભારતે જ આપી છે અને ભારતમાંથી જ તે અરબસ્તાનમાં ગએલી એ વાત જેમ આજ મોડીમોડી કબૂલાઈ છે, તેમ શુદ્ધ ઉચ્ચારાનુસારી અને ચોકસાઈભરેલી ધ્વનિલિપિ યોજનાર પણ સૌ પ્રથમ ભારત છે એમ કબૂલ્યા વિના હવે કોઈનો છૂટકો નથી.

એમ તો ઇજિપ્તની ચિત્રલિપિ (હાયરોગ્લિફ)માં પણ થોડાં ધ્વનિચિહ્નો છે; અને હાલ જે દેશ સીરિયાને નામે ઓળખાય છે ત્યાંના પ્રાચીન ફીનીશિયન લોકોએ યોજેલી ફીનીશિયન લિપિ, તેમ જ પશ્ચિમની સેમેટિક લિપિ પણ ચિત્રલિપિ પરથી ઊતરી આવેલાં ધ્વનિચિહ્નોની જ બનેલી છે; પરંતુ પશ્ચિમના વિદ્વાનોએ આજ સુધી જે એમ કહ્યા કર્યું છે કે ભારતની લિપિ એ ફીનીશિયન, સેમેટિક વગેરેમાંથી ઊતરી આવેલી છે એ વિધાન હવે કાશીપ્રસાદ જયસ્વાલ અને ડૉ. લૅંગ્ડન વગેરે જેવા વિદ્વાનોએ સજ્જડ દાખલાદલીલો સાથે તોડી પાડીને પુરવાર કર્યું છે કે ભારતની લિપિઓ તેનું સ્વતંત્ર ને પોતીકું સર્જન છે, એટલું જ નહીં પણ પશ્ચિમની લિપિઓ સાથે તેના કેટલાક અક્ષરોનું જે મળતાપણું છે તે તો ભારતવાસીઓ જે પુરાતન કાળથી પરદેશો જોડે ધૂમ વેપાર ખેડતા આવેલા છે તેઓની લિપિની અસર ત્યાં પડવાને લીધે છે,—જેમ અહીંના એક અરબસ્તાન મારફત ત્યાં ગયા તે રીતે. બંને વચ્ચે ધરમૂળનો ફેર તો એ છે કે પશ્ચિમની ને ભારતની વર્ણમાળાઓ જ જુદી જુદી છે. પશ્ચિમની લિપિઓ બધી એ.બી.સી.ડી. ક્રમની વર્ણમાળા પર યોજાઈ છે, જે ધ્વનિશાસ્ત્રની દૃષ્ટિએ અધૂરી ને અવૈજ્ઞાનિક છે. જ્યારે ભારતની વર્ણમાળા 'અ આ ઇ ઈ' વગેરે સ્વરાક્ષરી તથા 'કખગઘ' વગેરે વ્યંજનક્રમમાં વાચાના સંપૂર્ણ ધ્વનિપ્રદેશને વૈજ્ઞાનિક રીતે આવરી લે છે. 'ક ખ ગ ઘ'નું જૂથ એ કંઠસ્થાની ઉચ્ચારોનું છે, અને તેમાં યે પેટા વિભાગ તરીકે 'ક'નો મહાપ્રાણ વ્યંજન 'ખ', 'ગ'નો મહાપ્રાણ વ્યંજન 'ઘ' વગેરેની બારીક રચના છે. આ બધું સિદ્ધ કરે છે કે ભારતની લિપિ અન્ય દેશોની જેમ ધીરે ધીરે જરૂર પ્રમાણે વિકસતી ગઈ નથી, પણ કોઈ પ્રતિભાશાળી ભેજાએ વિચારપૂર્વક યોજેલું એક સંપૂર્ણ સર્જન છે.

પરંતુ એનો અર્થ એ નથી કે ભારતમાં આજે કોઈ પણ ફેરફાર થયા વિનાની એકલી એ પુરાતન લિપિ જ પ્રચલિત છે. વસ્તુતઃ ભિન્નભિન્ન ભાષાઓ બોલતા આપણા આ વિશાળ ઉપખંડમાં આજે વિવિધરૂપ તથા મરોડની પંદરેક જેટલી લિપિઓ લખાય છે: ગુજરાતમાં ગુજરાતી, મહારાષ્ટ્રમાં મોડી, દક્ષિણના દેશોમાં કન્નડ, તમીળ, તેલુગુ ને મળયાળમ, પૂર્વના દેશોમાં બંગાળી, ઉડિયા, કૈથી ને મિથિલ, ઉત્તરમાં કાશ્મીરની શારદા, પંજાબની ગુરુમુખી, ઉર્દૂ તથા હાલ જેમાં હિંદી લખાય છે તે દેવનાગરી વગેરે. એમાંથી માત્ર ઉર્દૂ લિપિ મુસ્લિમોના આગમન સાથે આવેલી ફારસી-અરેબિકનું રૂપ છે. બાકીની બધી આ દેશની જ સરજત છે, અને તેમાંના મોટા ભાગની લિપિઓ તે દેવનાગરીમાંથી જ પ્રાંતભેદે બનેલાં રૂપ છે. એ કઈ કઈ, ને એનાં રૂપ કેમ ઘડાયાં એ કહેતાં તો ઘણો વિસ્તાર થઈ જાય; એટલે આપણે તો માત્ર આપણી ગુજરાતીની, અને તે જેમાંથી ઊતરી આવી છે તે દેવનાગરી લિપિની જ વાત કરીશું.

અને એ દેવનાગરીનું પણ આજનું રૂપ પુરાતન કાળમાં હતું તે જ કાયમ રહ્યું છે એવું નથી. એમાં પણ કાળનાં વહેણ અને લખવાનાં સાધન તથા લઢણ અનુસાર ફેરફાર થતા જ આવ્યા છે. એનું જે પ્રાચીન રૂપ મળી આવે છે તે અશોકના ઈ. પૂર્વે ૨૦૦ વર્ષ પરના શિલાલેખોમાંનું, જેમાં સૌથી જૂનો લેખ છે જૂનાગઢ પાસે ગિરનાર પરનો. પણ એ રૂપ એવું છે કે આજની દેવનાગરી જોડે મૂકો તો તમને માન્યામાં ન આવે કે તે એમાંથી ઊતરી આવેલી છે, એટલા બધા ફેરફાર તેમાં થતા આવ્યા છે. એ લિપિ 'બ્રાહ્મી'ના નામથી ઓળખાતી એવું પ્રાચીન ગ્રંથોમાંથી જાણવા મળે છે. બૌદ્ધ ધર્મના 'લલિતવિસ્તર' નામના ગ્રંથમાં લખ્યું છે કે એ સમયમાં ભારતમાં ૬૪ લિપિઓ પ્રચલિત હતી, જેમાં બ્રાહ્મી, ખરોષ્ઠી અને દ્રવિડી એ ત્રણ મુખ્ય હતી. આ વિષયમાં આપણા વિદ્વાન સંશોધક જૈન મુનિશ્રી પુણ્યવિજયજીના 'લેખનકળા' નામક લેખમાંથી પ્રસ્તુત ભાગ અત્રે ઉતારવા જેવો છે:

"ભારતીય લિપિ અત્યંત પ્રાચીન તેમ જ સ્વતંત્ર છે. એની ઉત્પત્તિ ક્યારે ને શામાંથી થઈ એ કહેવું શક્ય નથી, છતાં ઉપલબ્ધ થતાં દૃષ્ટ પ્રમાણોને આધારે એટલું નિર્વિવાદ છે કે ઈ. પૂર્વે પાંચ સૈકા પહેલા ભારતીય લિપિ પૂર્ણતાને પ્રાપ્ત કરી ચૂકી હતી. ઘણાખરા પાશ્ચાત્ય વિદ્વાનોએ ભારતીય લિપિમાત્રને 'સેમેટિક' લિપિમાંથી ઉત્પન્ન થયાનું મનાવવા પ્રયત્ન કર્યો છે, પરંતુ એ વાત સચોટ દલીલો દ્વારા અસત્ય પુરવાર કરાઈ છે.

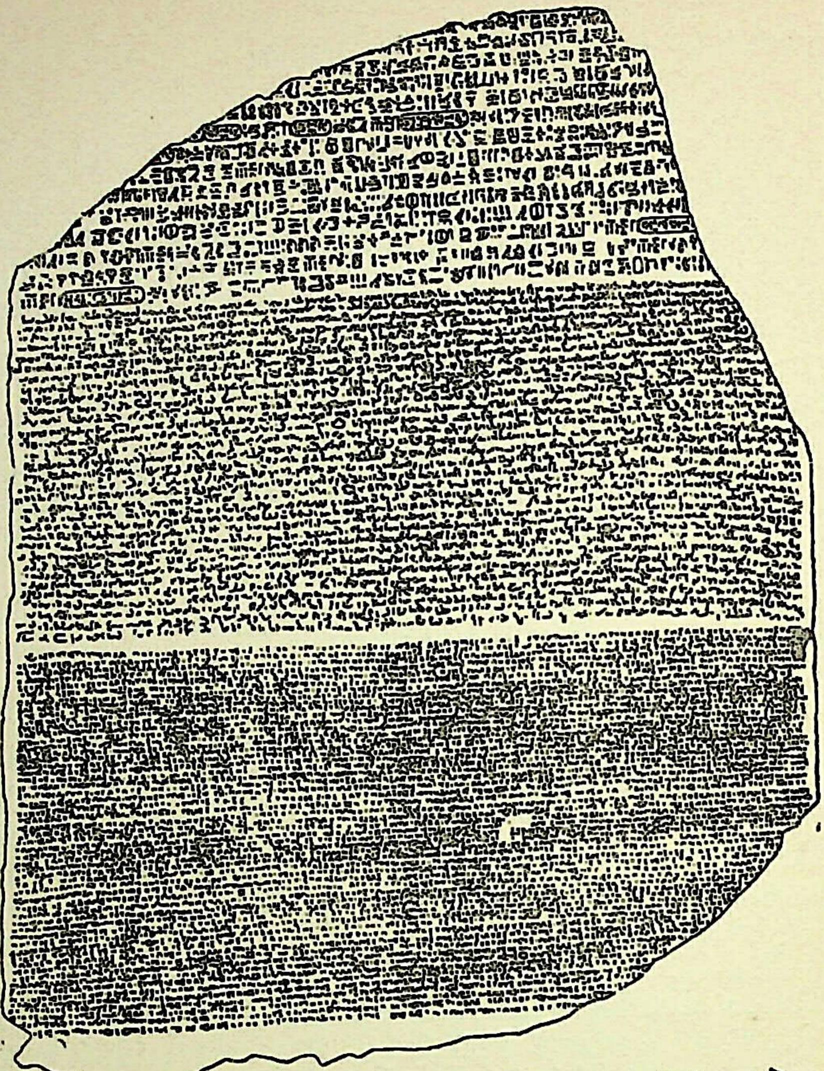
ચાઈનીઝ ભાષામાં રચાએલા 'હા યુઅનચુ લિન' નામના

બૌદ્ધ વિશ્વકોશમાં બ્રાહ્મી, ખરોષ્ઠી આદિ લિપિઓની ઉત્પત્તિ વિષે લખતાં તેમાં બૌદ્ધ ગ્રંથ 'લલિતવિસ્તર' પ્રમાણે ૬૪ લિપિઓનાં નામ આપ્યાં છે, જેમાં પહેલું ખરોષ્ઠી (ક્યિઅ–લુ–સે–ટો=ક–લુ–સે–ટો=ખરો–સ–ટ=ખરોષ્ઠ)છે. 'ખરોષ્ઠ'ના વિવરણમાં લખ્યું છે કે 'લખવાની કળાની શોધ ત્રણ દૈવી શક્તિવાળા આચાર્યોએ કરી છે. તેમાં સૌથી પ્રસિદ્ધ બ્રહ્મા છે. જેમની લિપિ (બ્રાહ્મી) ડાબી બાજુથી જમણી બાજુ લખીવાંચી શકાય છે. તેના પછી ક્યિઅ–લુ(ક્યિઅ–લુ–સે–ટો=ખરોષ્ઠનું ટૂંકું રૂપ) છે, જેની લિપિ જમણીબાજુથી ડાબીબાજુ વાંચી શકાય છે. સૌથી ઓછા મહત્ત્વના ત્સં–કી છે, જેની લિપિ (ચીની) ઉપરથી નીચે અર્થાત્ ઊભી વાંચી શકાય છે. બ્રહ્મા અને ખરોષ્ઠ ભારતવર્ષમાં થયા છે અને ત્સં-કી ચીનમાં થએલા છે.

પ્રાચીન કાળમાં ભારતવર્ષમાં મુખ્યત્વે કરીને બ્રાહ્મી અને ખરોષ્ઠી એ બે લિપિઓ જ પ્રચલિત હતી. બ્રાહ્મી લિપિ ડાબી બાજુથી જમણી બાજુ લખાતી. પણ ખરોષ્ઠી લિપિ ઉર્દૂ, અરબી, ફારસી આદિ લિપિઓની જેમ જમણી બાજુથી ડાબી બાજુ લખાતી હતી. ખરોષ્ઠી લિપિ જમણી બાજુથી ડાબી બાજુ હોઈ તે 'સેમેટિક' વર્ગની છે; એનો પ્રચાર ઈ. સ. ની ત્રીજી શતાબ્દી સુધી પંજાબમાં હતો. તે પછી એ ભારતવર્ષમાંથી સદાને માટે અદૃશ્ય થઈ ગઈ અને તેનું સ્થાન બ્રાહ્મી લિપિએ લીધું; તેમ છતાં હિંદુકુશ પર્વતના ઉત્તરના દેશોમાં તેમ જ ચાઈનીઝ તુર્કસ્તાન આદિ દેશોમાં, જ્યાં બૌદ્ધ ધર્મ ને ભારતીય સભ્યતા પોતાનો પગ જમાવી રહી હતી ત્યાં, સદીઓ સુધી તે ચાલુ હતી.

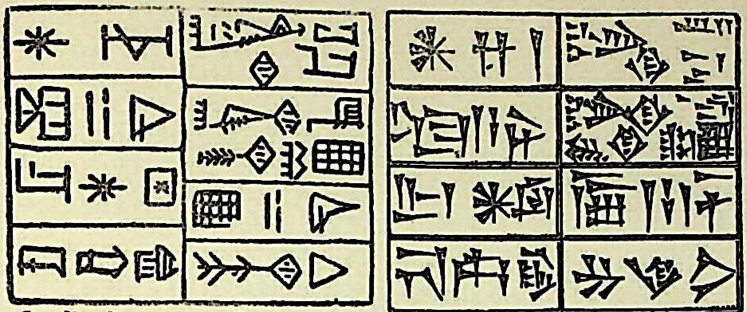
ઇતિહાસવેત્તાઓની એ માન્યતા છે કે ઇરાનવાસીઓ સાથે હિંદુસ્તાનના વ્યાપારિક સંબંધને લીધે તેમ જ તેમના રાજત્વકાળમાં તેમની સત્તા નીચે રહેલા હિંદુસ્તાનના ઇલાકાઓમાં તેમની રાજકીય લિપિ 'અરમઇક'નો પ્રવેશ થયો હશે અને તેમાંથી ખરોષ્ઠી લિપિની ઉત્પત્તિ થઈ હશે. દાખલા તરીકે જેમ મુસલમાનોના રાજ્ય દરમિયાન ફારસી લિપિ આ દેશમાં દાખલ થઈ અને તેમાં કેટલાક અક્ષરો ઉમેરાઈ ઉર્દૂ લિપિ બની.

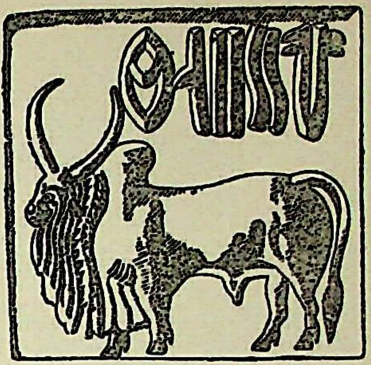
અરમઇક લિપિમાં ફક્ત ૨૨ અક્ષરો



રોઝેટ્ટા સ્ટોન

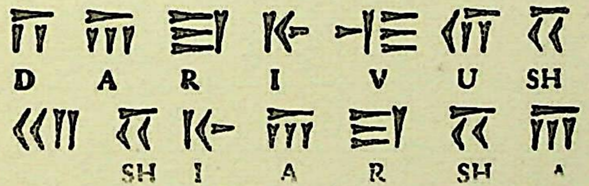
ઈજિપ્તની ચિત્રલિપિ 'હાયરોગ્લિફ'ને ઉકેલવામાં ગુરુચાવીરૂપ બનેલી કાળા પથ્થરની જગવિખ્યાત લાટ આ 'રોઝેટ્ટા સ્ટોન' હાલ બ્રિટિશ મ્યૂઝિયમમાં છે. એના ઉકેલની કથા પણ રસિક છે. અઢારમી સદીનાં અંતિમ વર્ષ લગી દુનિયાભરમાં કોઈને ભાન પણ ન હતું કે 'હાયરોગ્લિફ' એ ઇજિપ્ત દેશની ચિત્રલિપિ છે. મિસરનાં પ્રાચીન મંદિરો પરની એ આકૃતિઓને સૌ એ દેશનાં ધાર્મિક સુશોભનો જ માનતા. ઈ. ૧૭૯૯માં નેપોલિયન ઈજિપ્તમાં જે શોધક ટુકડી લઈ ગયો તેમાં તોપખાનાના એક અમલદારને એલેક્ઝાન્ડ્રિયાથી થોડા માઈલ દૂર રોઝેટ્ટા ગામ પાસે આવેલા ફોર્ટ સેંટ જુલિયનનાં પ્રાચીન ખંડિયેરોનું ખોદકામ કરતાં કાળા બેસાલ્ટ પથ્થરની આ લાટ મળી આવી. તેના પર ત્રણ જુદાજુદા પ્રકારનાં લખાણો જોઈને એટલું તો કલ્પી શકાયું કે એ ત્રણે લખાણો એક જ પાઠનાં જુદાંજુદાં રૂપ છે (મથાળાનું હાઇરોગ્લિફમાં, વચ્ચેનું સંસ્કારી મિસરીઓની લખાવટ 'ડિમોટિક'માં, અને છેલ્લું ગ્રીક લિપિમાં). પણ કોઈ એને ઊકેલી શક્યું નહીં ને લાટ ફ્રૅન્ચ મોકલી આપવામાં આવી. બે વર્ષ બાદ ૧૮૦૧માં ઍલેક્ઝાંન્ડ્રિયા અંગ્રેજોને તાબે થતાં લાટ એમને હાથ ચડી તેઓ તેને લંડન લઈ ગયા. તેની છાપ પરથી ફ્રાંસના લિપિશાસ્ત્રી શાંપોલિયોંએ તે લિપિ બેસાડી. અનુભવે તે જાણતો હતો કે મિસરીઓ પોતાના રાજવીઓનાં નામની મહત્તા દર્શાવવા તેની ચોમેર લંબગોળ કૂંડાળાં આલેખતાં. આવાં કૂંડાળાંવાળાં 'ટોલેમી' ને 'ક્લીઓપેટ્રા'નાં નામ તેણે શોધીને ગ્રીક લિપિના અનુવાદમાંના તેવા અક્ષરોની મદદથી બેસાડ્યાં. ('ક્લીઓપેટ્રા'ના એવા નામાક્ષરો માટે જુઓ આકૃતિ.) આમ, તેના હાથમાં ચિત્રલિપિના બાર અક્ષરો ઉકેલવાની ચાવી આવી. એટલે પછી કામ સરળ થયું.





ભારતમાં (હાલ પાકિસ્તાનમાં) સિંધુ નદીને કિનારે પાંચેક હજાર વર્ષ પર ફાલેલી સંસ્કૃતિના મુંએ-જો-ડરોના અવશેષોમાંથી મળી આવેલી માટીની મુદ્રાઓ પર આવાં પશુઓ તથા દેવોનાં ચિત્રોને મથાળે તે કાળની લિપિ પણ કોતરેલી છે. એ ભારતની સૌથી પુરાતન લિપિના અવશેષ છે.

ઈ. પૂર્વે ત્રણેક હજાર વર્ષ પર, હાલના ઈરાકના સ્થળે થઈ ગયેલા બૅબિલોનિયાના પુરાતન જાહોજલાલ સામ્રાજ્યમાં પાતળી ઈંટો જેવી માટીની તકતીઓ પર લખીને તેને પકવીને કાયમ રાખતા. આવી ૩૦,૦૦૦ ઈંટો પર લખેલો આસીરિયાનો એક ઇતિહાસ પણ ખોદકામમાંથી મળી આવ્યો છે. પાછળથી લેખનની સરળતા માટે તેઓ કાચર આકારના લોખંડના ખીલા વાપરતા, જે પરથી એ લિપિ આજે 'ક્યુનિફૉર્મ'ના નામે ઓળખાય છે. ઉપરના ચિત્રમાં ડાબી બાજુની તકતી માટી પર હાથે લખેલા લખાણની છે; અને જમણી બાજુની તકતીમાં એ જ લખાણની લોખંડના ખીલા વડે પાછળથી કોતરેલી નકલ મળી આવેલી તે આપી છે, તે પરથી એ બંનેના ઘાટમાં પડેલો ફેર સમજાશે. એ લખાણનો અર્થ આ પ્રમાણે છે: 'અક્કડ પ્રદેશના નરેશ અને ઊરના રાજા ઊરૂક પાસે, તેની રાણી બેલ્ટિસે. આ મંદિર પોતાના સ્મરણમાં બંધાવડાવ્યું.' આજના યુગમાં એ લિપિ કેવી રીતે ઉકેલાઈ તેની વાત પણ રસિક છે. તેમાં 'રોઝેટ્ટા સ્ટોન' જેવું કોઈ સાધન મળી આવ્યાનો સુભગ બનાવ નહોતો બન્યો, પણ ગ્રોટફેન્ડ નામના જર્મન વિદ્વાનના પરિશ્રમનું એ ફળ છે. હકીકત એવી છે કે પ્રાચીન ઇરાનમાં પણ તેના પડોશી બેબિલોનિયા જેવી જ આ લિપિ પ્રચલિત હતી. ત્યાંનાં ખંડેરોના ઐતિહાસિક લેખો ઉકેલવા મથતા ગ્રોટફેન્ડને એક સંજ્ઞા વારંવાર આવતી જણાઈ, તે પરથી તેણે અનુમાન કર્યું કે એ સંજ્ઞા 'રાજા'ને માટે વપરાતી હોવી જોઈએ. તે પરથી, એ 'રાજા' શબ્દને પડખે આવતા શબ્દો ઈરાનના એ કાળના રાજાઓ 'ડરાયસ', 'ક્ઝર્સિસ' વગેરેનાં નામના જ હોય એમ એણે કલ્પ્યું; અને પછી એ રાજાઓનાં પુરાતન નામના અક્ષરો એ અક્ષરોની જગ્યાએ બેસાડવા તે મથ્યો. તેમાં ડરાયસના પુરાતન નામ Darivush અક્ષરો એક શબ્દની નીચે તે બેસાડી શક્યો. આ નીચે પહેલી



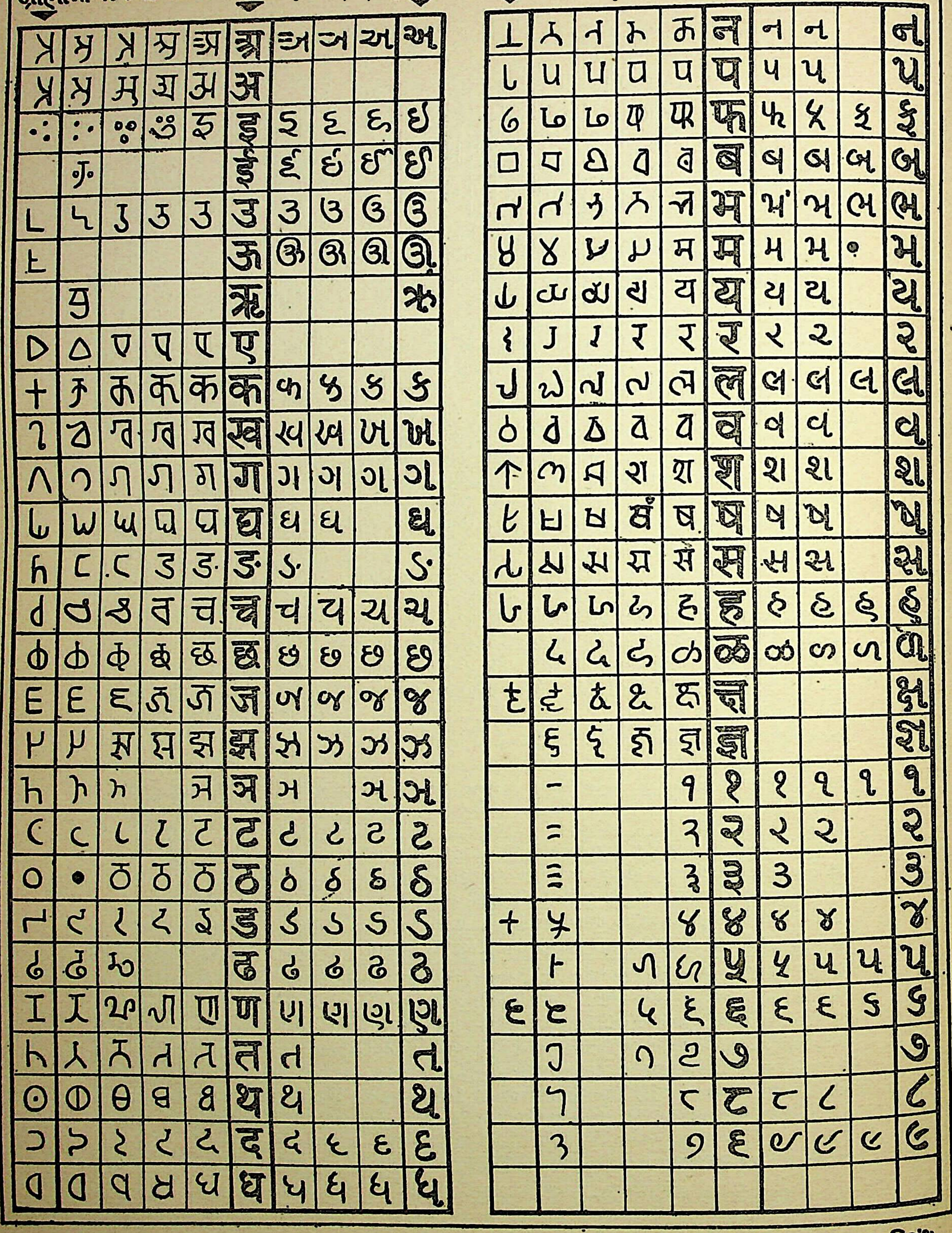
લીટીમાં તે આપ્યા છે. આમ તેના હાથમાં સાત અક્ષરોની ચાવી આવી ગઈ, પછી તો કામ સહેલું બની ગયું, અને એ જ અક્ષરો બીજા રાજાના નામ નીચે બેસાડતાં માત્ર પહેલો અક્ષર જ ખૂટતો લાગ્યો (જુઓ ઉપલી આકૃતિમાં બીજી લીટી). એ અક્ષર 'ક્ઝર્સિસ'ના પ્રાચીન નામ Kashiarshaનો Ka જ હોવો જોઈએ એ સૂઝતાં વાર લાગે તેમ ન હતું. અને આમ આખી લિપિ તેણે બેસાડી.

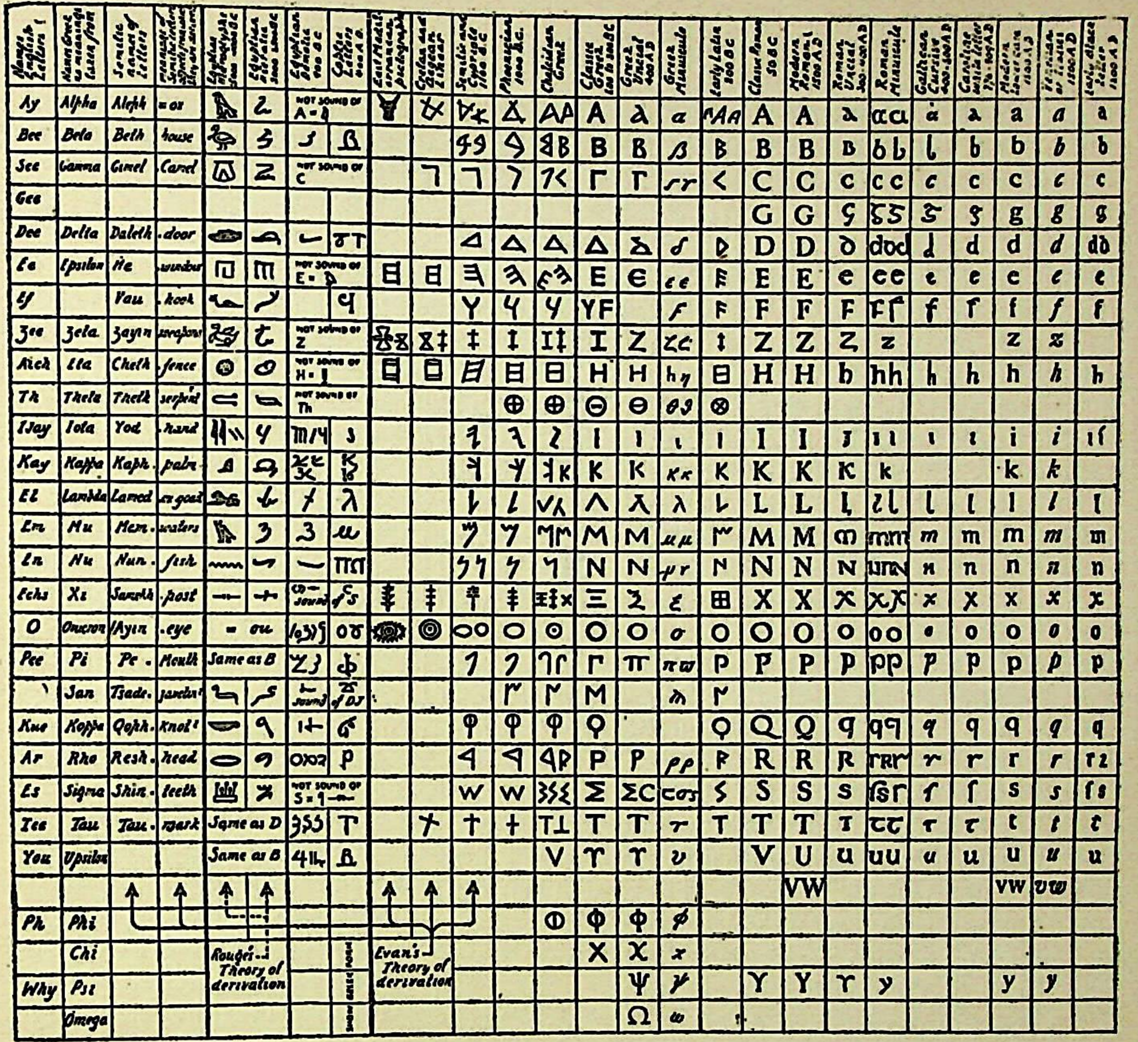
હોઈ તેમાં સ્વરોની અપૂર્ણતા અને હ્રસ્વ-દીર્ઘના ભેદનો અભાવ તેમ જ સ્વરોની માત્રાઓનો સદંતર અભાવ હોવાથી એ લિપિ ભારતવર્ષની ભાષાને માટે યોગ્ય ન હતી. તેથી ઈ. સ. પૂર્વ પાંચમી શતાબ્દીની આસપાસ તેમાં અક્ષરોની સંખ્યા વધારીને તેમ જ કેટલાક અક્ષરોને આવશ્યકતા પ્રમાણે બદલીને અને સ્વરોની માત્રાઓની યોજના કરીને તેના ઉપરથી 'ખરોષ્ઠી' લિપિ તૈયાર કરી હોય. સંભવ છે કે આ લિપિને વ્યવસ્થિત રીતે તૈયાર કરનાર, 'ચાઈનીઝ બૌદ્ધ વિશ્વકોષ'માં લખ્યા મુજબ, 'ખરોષ્ઠ' નામનો આચાર્ય (બ્રાહ્મણ) હોય, જેના નામથી લિપિનું નામ 'ખરોષ્ઠી' પડ્યું હોય તેમ જ એ પણ સંભવ છે કે તક્ષશિલા જેવી ગાંધારના કોઈ પ્રાચીન વિદ્યાપીઠમાં આ લિપિનો પ્રાદુર્ભાવ થયો હોય.

ઈ. સ. પૂર્વે ૫૦૦ થી લઈ ૩૫૦ સુધીની ભારતવર્ષની તમામ લિપિઓની સંજ્ઞા 'બ્રાહ્મી' છે. તે પછી તેની લેખનપ્રણાલી બે વિભાગમાં વહેંચાય છે, જેને 'ઉત્તરી' ને 'દક્ષિણી' નામથી ઓળખવામાં આવે છે. ઉત્તરી શૈલીનો પ્રચાર વિંધ્યાચલથી ઉત્તરના દેશોમાં રહ્યો છે, જેમાં ગુપ્તલિપિ, કુટિલલિપિ, નાગરી, શારદા, બંગાળીનો ને દક્ષિણ શૈલીની લિપિઓમાં પશ્ચિમી, મધ્યપ્રદેશી, તેલુગુ, કનડી, ગ્રંથલિપિ, કલિંગલિપિ, તમીળલિપિ અને વટ્ટેળુત્તુલિપિઓનો સમાવેશ થાય છે.

ભારતીય આર્ય પ્રજાએ બુદ્ધિમત્તાભર્યાં અને સૌથી મહત્ત્વનાં બે કાર્યો કર્યાં છે. એક બ્રાહ્મી લિપિની રચના અને બીજું ચાલુ પદ્ધતિના અંકોની કલ્પના. દુનિયાભરની પ્રગતિશીલ જાતિઓની લિપિઓ તરફ નજર કરતાં તેમાં ભારતીય આર્ય લિપિના વિકાસની ગંધ સરખી નથી દેખાતી. ક્યાંક તો એક જ ચિહ્ન—અક્ષરમાંથી અનેક ધ્વનિઓ પ્રકટ થાય છે અને કેટલાએક ધ્વનિઓ માટે એક કરતાં અધિક ચિહ્નો વાપરવાં પડે છે; એટલું જ નહીં પણ એ વર્ણમાળામાં કોઈ વાસ્તવિક

બ્રાહ્મીમાંથી વિકસેલી નાગરી અને તેમાંથી ગુજરાતી   બ્રાહ્મીમાંથી વિકસેલી નાગરી અને તેમાંથી ગુજરાતી

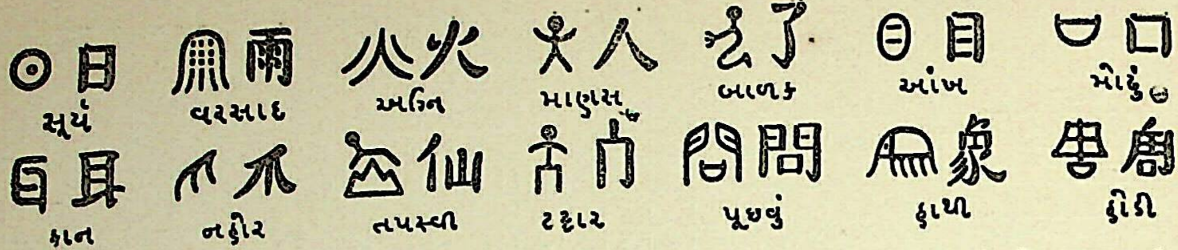




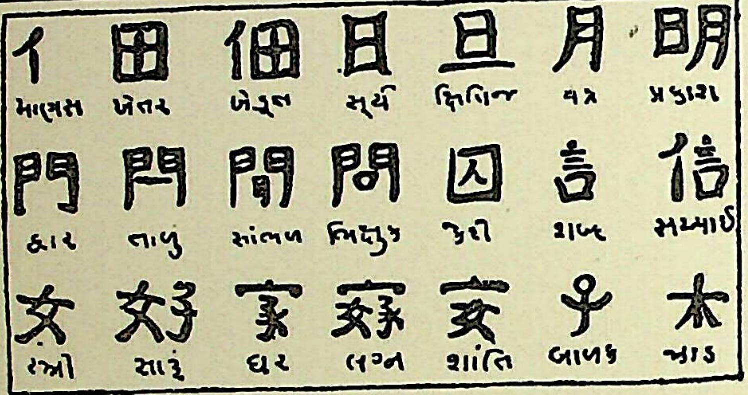
પશ્ચિમમાં લિપિવિકાસ દાખવતો આ કોઠો ન્યૂયૉર્કની કાલ્કહૉફ કંપનીએ તૈયાર કરેલો તેમના સૌજન્યથી અત્રે ઉતાર્યો છે, એમાં ઈ. પૂર્વે ૧૦૦૦માં ફીનીશિયન લોકોએ યોજેલી લિપિ પરથી ઉત્તરોત્તર અનેક તબક્કાઓમાંથી પસાર થઈને ગ્રીક અને રોમન રૂપમાંથી આજના અક્ષરોનાં પહેલી તથા બીજી એબીસીડીનાં રૂપ ક્રમ વિકસ્યાં તે દર્શાવ્યું છે. તે પહેલાં બૅબિલોનિયનો, ઇજિપ્શીઅનો તથા ભૂમધ્ય સમુદ્રના કિનારા પરની બીજી જાતિઓ વિવિધ ચિત્રલિપિઓ કે સંજ્ઞાલિપિઓ વાપરતી. પણ દુનિયા આખીમાં વેપાર ખેડતા ફીનીશિયનો વ્યવહારુ લોકો હતા; એમણે એ બધી ચિત્રલિપિઓમાંથી વધુ પ્રચલિત અને સરળ સંજ્ઞાઓ પકડી લઈને એક સહેલી લિપિ યોજી કાઢી. શરૂઆતના પહેલા ખાનામાં આજના અંગ્રેજી અક્ષરોના ઉચ્ચાર આપ્યા છે, ને તે પછી ગ્રીક નામ; ત્યાર બાદ સેમિટિક નામ અને તેના અર્થ આપતાં બે ખાનાં છે. તે પછીનાં ત્રણ ખાનાંમાં ઇજિપ્તની ચિત્રલિપિનો સંજ્ઞાલિપિમાં થયેલો વિકાસ દર્શાવ્યો છે. પછી ત્રણ ખાનાં બાદ સેમિટિક અને ફીનીશિયન લિપિઓ ને તે પછીનાં ખાનાંઓમાં તેમાંથી હાલના અક્ષરોના વિકાસના તબક્કા બતાવ્યા છે.

શાસ્ત્રીય ક્રમ જ દૃષ્ટિગોચર થતો નથી. જ્યારે ભારતીય આર્ય પ્રજાની બ્રાહ્મી લિપિ હજારો વર્ષ પૂર્વે જ એટલી ઉચ્ચ હદે પહોંચી ગઈ હતી કે એની સરસાઈ જગતભરની લિપિઓમાંની કોઈ પણ લિપિ આજ સુધી કરી શકી નથી. એમાં પ્રત્યેક ધ્વનિને માટે જુદાંજુદાં ચિહ્નો હોવાને લીધે જેવું બોલાય છે તેવું જ લખાય છે અને જેવું લખવામાં આવે છે તેવું જ બોલાય છે; તેમ જ વર્ણમાલા–અક્ષરોનો ક્રમ પણ બરાબર વૈજ્ઞાનિક પદ્ધતિએ ગોઠવાએલો છે. આ વિશિષ્ટતા બીજી કોઈ લિપિમાં નથી.

આ જ પ્રમાણે પ્રાચીન કાળમાં સમગ્ર સંસારની અંકવિદ્યા પણ પ્રારંભિક દશામાં હતી. ક્યાંક તો અક્ષરોને જ ભિન્નભિન અંકો માટે કામમાં લેતા, તો ક્યાંક એકમ, દશક, સો, હજાર ઇત્યાદિ માટે ૧ થી ૯ સુધીના અંકો માટે જુદાંજુદાં ચિહ્નો કરવામાં આવતાં; એટલું જ નહીં પણ એ ચિહ્નો દ્વારા ફક્ત લાખ નીચેની જ સંખ્યા જણાવી શકાતી. પ્રાચીન ભારતમાં પણ અંકો માટે આ જ જાતનો ક્રમ હતો, પરંતુ ગૂંચવણભર્યાં અંકોથી ગણિતવિદ્યામાં વિશેષ વિકાસ થવાનો સંભવ ન લાગવાથી ભારતવાસીઓએ વર્તમાન અંકક્રમ શોધી કાઢ્યો, જેમાં ૧ થી ૯ સુધીના નવ અંકો અને ખાલી સ્થાનસૂચક શૂન્ય(૦)



ચીનના લોકો પીછી વડે લખતા હોવાથી શબ્દચિત્રની મૂળ સંજ્ઞાઓની આકૃતિમાં સ્વાભાવિક રીતે ફેરફાર થઈ ગયો છે. ઉપરની આકૃતિમાં પહેલાં મૂળ સંજ્ઞા, અને પછી, તેને પીછીથી લખતાં પ્રકટેલું રૂપ, એમ જોડાજોડ આપ્યાં છે. પછી થોડા ફેરફાર સમય વીત્યે તેમ જ પ્રાંતભેદે પણ થયા કર્યા છે.



ઉપરના ચિત્રમાં ચીનની લિપિના થોડા શબ્દો આપેલા છે. અમુક શબ્દોને માટે તો મૂળ સ્વતંત્ર સંજ્ઞાઓ જ છે; ને બીજા શબ્દો એવી બેત્રણ સંજ્ઞાઓ ભેગી કરી યોજાયેલા છે. દાખલા તરીકે 'ખેતર'ની સંજ્ઞાને પડખે 'માણસ' ચીતર્યો એટલે એ 'ખેડૂત' થયો. 'સૂર્ય' અને 'ચન્દ્ર' એ બંનેને સાથે ચીતર્યા એટલે 'પ્રકાશ' શબ્દ બન્યો. 'બારણા' પાસે 'કાન'નું ચિત્ર મૂકીને 'સાંભળવું' શબ્દ યોજ્યો; અને બારણા પાસે 'મો' ચીતરીને 'ભિખારી' કલ્પ્યો. 'મોં'માંથી 'હવા' નીકળતી બતાવીને 'શબ્દ' ઠરાવ્યો; અને 'માણસ' તથા 'શબ્દ'નાં ચિત્રોને જોડાજોડ મૂકીને 'સત્ય' શબ્દ યોજ્યો,—એવું દર્શાવવા કે માણસના મોંમાંથી પડતો શબ્દ સાચો જ હોવો જોઈએ. 'સ્ત્રી' અને 'બાળક'નાં ચિત્રો ભેગાં કરીને 'શુભ' શબ્દ યોજ્યો. 'છાપરા' તળે 'ડુક્કર' (ખોરાકનું સૂચક) ચીતરીને 'ઘર' ઠરાવ્યું; અને 'છાપરા' નીચે 'સ્ત્રી' તથા 'ડુક્કર' ચીતર્યાં એટલે 'લગ્ન' થયું. ઘરનું 'છાપરું' ને 'સ્ત્રી' એ બે મળે એટલે 'શાંતિ'. ચિનાઈ ભાષામાં આવાં કુલ ૪૩,૦૦૦ શબ્દચિત્રો છે!

સંશોધકો ને લિપિશાસ્ત્રીઓ ભગવાનલાલ ઇંદ્રજી, વલ્લભજી-હરિદત્ત, ગૌરીશંકર હીરાચંદ ઓઝા વગેરેએ તૈયાર કર્યા છે. તે પરથી યોજેલો મોટો નકશો આ સાથે આપ્યો છે.

લિપિના આવા વિકાસમાં લખવાનાં સાધન તથા લઢણ મુખ્ય ભાગ ભજવે છે. કાગળની શોધ થયા પહેલાં ગ્રંથો તાડપત્ર પર લખાતા. ઉત્તર ભારતમાં એ શાહી વડે લખાતા, પણ દક્ષિણમાં લોખંડના સોયા વડે કોતરાતા; અને એમાં સીધા લીટા કોતરવા જતાં તાડપત્રો ફાટી જતાં હોવાથી અક્ષરોની આડીઊભી લકીરોને સહેજ ગોળાકાર આપવો પડતો. તમીળ, તેલુગુ, કન્નડ, તુલુ-મળયાળમ વગેરે આજની દક્ષિણ ભારતીય લિપિઓ ગોળાકારી સ્વરૂપ ધારણ કરીને દેવનાગરીથી જુદી પડી છે તે આ કારણે.

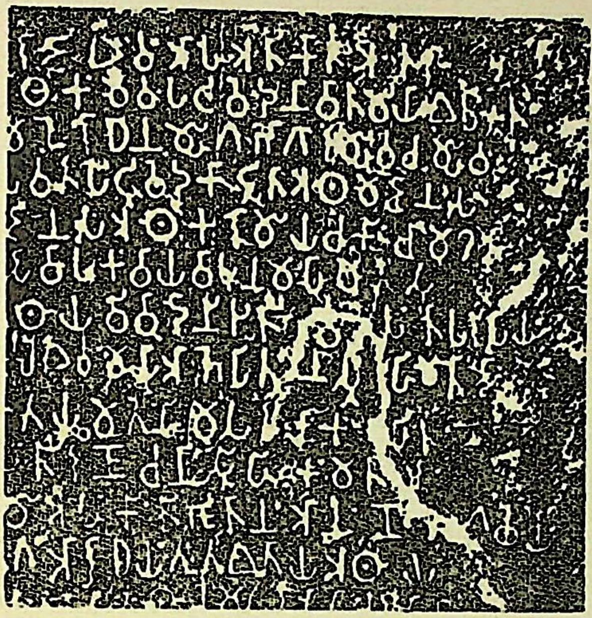
બ્રાહ્મી લિપિમાંથી આમ જે અનેક લિપિઓ વિકસતી ગઈ તેનું વંશવૃક્ષ આ સાથે આપ્યું છે જે વિશદ રીતે બતાવે છે કે કેવળ ભારતની જ નહીં પણ સિલોન, મધ્ય એશિયા, હિંદી ચીન તથા છેક કોરિયા સુધીની લિપિઓ તેમાંથી પ્રકટી છે. ભારતમાં પણ, ઉપર દર્શાવ્યું તેમ, લખાવટના ફેરને કારણે તેના 'ઉત્તર ભારતીય' અને 'દક્ષિણ ભારતીય' એવા બે ફાંટા પ્રચલિત થયા; અને ઉત્તર ભારતીય

આ દસ ચિહ્નોથી અંકવિદ્યાનો સંપૂર્ણ વ્યવહાર ચાલી શકે છે. આ અંકોનો ક્રમ જગતે ભારતવર્ષ પાસેથી જ જાણ્યો છે અને વર્તમાન સમયમાં ગણિત તથા એનાથી સંબંધ ધરાવનાર બીજાં શાસ્ત્રોમાં પ્રગતિ થઈ છે એ આ અંકોની શોધને આભારી છે."

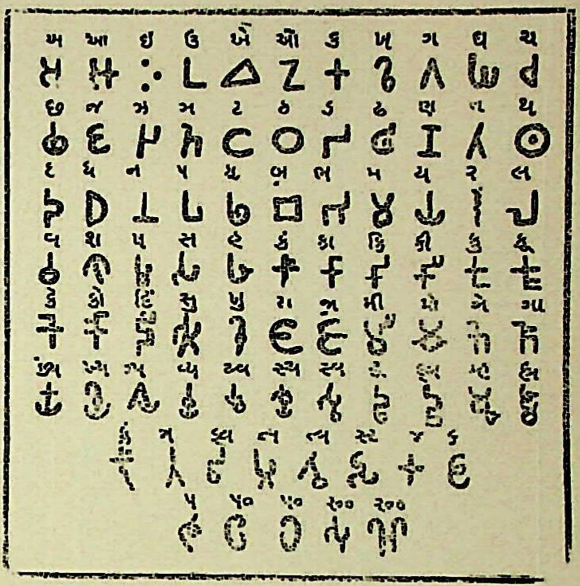
વિખ્યાત અરબી મુસાફર અલ-બેરૂનીએ પણ લખ્યું છે કે વચ્ચેના ગાળામાં હિંદના લોકો પોતાની લિપિ ભૂલી ગયા હતા, જે તેમને પરાશરના પુત્ર મહર્ષિ વ્યાસે ફરી સંપડાવી. એ વ્યાસ ઈસ્વી સન પૂર્વે ૩૧૦૦માં થઈ ગયા, એ હિસાબે આપણી લિપિની શરૂઆત ૫૦૦૦ વર્ષ જૂની ગણાય. તે પછી, એમ કહેવાય છે કે, આપણા મહાવિદ્વાન પાણિનિએ તેને વ્યવસ્થિત કરી. પણ ટૂંકામાં એટલું નક્કી, કે આપણી ગુજરાતી લિપિ એ દેવનાગરીનું રૂપ છે. અને દેવનાગરી મૂળ બ્રાહ્મી ઉપરથી ઊતરી આવેલી છે. એ બધાં રૂપના ફેરફાર કેવા ક્રમથી અને કઈ રીતે થયા તેના પ્રમાણભૂત ને પદ્ધતિસર નકશા પણ આપણા વિદ્વાન

ફાંટામાંથી પછી પૂર્વમાં બંગાળી, ઉડિયા, મૈથિલી, આસામી, નેપાળી, મણિપુરી વગેરે લઢણોની લિપિઓ વિકસી, અને પશ્ચિમ પ્રાંતોમાં આજની નાગરી, કાશ્મીરી, ટાકરી, ડોગરી, જોનસારી, ગુરુમુખી, સિરમૌરી, મંડીઆલી, ચમીઆલી, કૈથી, મહાજની, રાજસ્થાની, ગુજરાતી, મોડી વગેરે લિપિઓ વિકાસ પામી.

આ વિવિધ વિકાસ, ઉપર કહ્યું તેમ, પ્રાંતપ્રાંતની લખાવટની જુદી જુદી લઢણોને કારણે થયો. અંગ્રેજીની રોમન લિપિમાં જેમ છાપવાની પહેલી-બીજી 'એબીસીડી' અને લખવાની ત્રીજી-ચોથી 'એબીસીડી'નાં રૂપ જુદાં જુદાં છે, તેમ આપણે ત્યાં પણ આ બધી પ્રાંતલિપિઓ એ મૂળ નાગરીનાં જ જુદાં જુદાં લેખનસુલભ રૂપો છે. પહેલી-બીજી 'એબીસીડી'માં લખવું હોય તો લખતી વખતે વારેવારે કલમ ઉઠાવવી પડે; એટલે તેને ત્વરા તથા સરળતાથી લખવા માટે ત્રીજી-ચોથી 'એબીસીડી'નું સળંગ આકારનું લેખનસુલભ રૂપ મળ્યું, એવું જ કાંઈક દેવનાગરી



જૂનામાં જૂની બ્રાહ્મીનો ગિરનારમાંનો અશોકનો શિલાલેખ



શિલાલેખો, અશોકના શિલાલેખોની લિપિની વાચના (મૅકમિલન તરફથી પ્રકાશિત શ્રી રાધાકુમુદ મુખર્જીના પુસ્તકમાંથી સાભાર)

પરથી આ જુદી જુદી પ્રાંતલિપિઓમાં પ્રકટ્યું. અટપટા ખાંચા-ખચકાવાળી દેવનાગરી લિપિ લખવામાં કપરી છે. આથી, પ્રાંતેપ્રાંતના લોકોએ પોતપોતાની રીતે એ નાગરી લિપિનાં અવનવાં લેખનસુલભ રૂપો વિકસાવ્યાં.

ભારતની આ બધી લિપિઓમાં ગુજરાતી, એ દેવનાગરીનું વધુમાં વધુ નજીકનું, વફાદાર, સૌથી વધુ સરળ અને છતાં સૌથી સુંદર રૂપ છે, એમ પ્રાંતીયતાના ખોટા અભિમાન વિના પણ કહી શકાય. મૂળ નાગરી અક્ષરોને જાણે સહેજસાજ રંદો મારીને સુડોળ બનાવ્યા હોય એવી ચારુતા ગુજરાતે એમાં આણી છે. આથી, દેવનાગરી લિપિ ઉકેલી શકનારો ભારતના કોઈ પણ પ્રાંતનો વતની ગુજરાતી લિપિ વધુ સરળતાથી ઉકેલી શકે છે. વ્યવહારચતુર ગુજરાતીઓએ એમાં બે ફેરફાર કર્યા: પહેલો અને મુખ્ય એ, કે નાગરીને મથાળે લખાતી શિરોરેખા એમણે કાઢી નાખી. બ્રાહ્મીમાંથી વિકસ્યા પછી એ આવી છે. લખવામાં તો એ અડચણ રૂપ હતી જ. આજે પણ નાગરી લેખનમાં ઘણાખરા એ શિરોરેખા પડતી મૂકતા થઈ ગયા છે, (ક્યાંક વળી સળંગ લીટી દોરીને તેની નીચે અક્ષરો લટકાવી દેવામાં આવે છે,) અને એ રીતે એ લગભગ ગુજરાતી જેવી જ લખાય છે. માત્ર ફેર નવેક અક્ષરોનો પડે છે. એ ફેર જો નાબૂદ થઈ જાય તો ગુજરાતી એ શિરોરેખા વિનાની નાગરી જેવી જ બની રહે.

અને એ ગુજરાતી રૂપ પણ છેલ્લા થોડા સૈકાની જ સરજત છે. બ્રાહ્મીમાંથી ક્રમશઃ ફેરફારો થતા જઈને દેવ-નાગરીનું જે ઘડતર થયું તે ગુજરાતમાં લગભગ નવમી સદીથી શરૂ થઈને પાંચમી સદી સુધીમાં પૂર્ણતા પામ્યું અને ઉપર જણાવ્યું છે તેમ તેના ખાંચાખચકાવાળા રૂપને કારણે તેનું ગુજરાતી રૂપમ સરલીકરણ થવાની પ્રક્રિયા ચાલી. એ રીતની 'ગુર્જર' લિપિનો સૌ પહેલો ઉલ્લેખ, શરૂમાં જણાવ્યું છે તેમ સોળમી સદીમાં થયેલો મળી આવે છે અને તેનો વપરાશ (ગ્રંથો તામ્રપત્રો, સિક્કા આદિ પ્રશિષ્ટ વ્યવહાર સિવાય) હિસાબ કિતાબ, કાગળ પત્રો, આદિ રોજિંદા વાણિયા વહેવારમાં થતો હોઈને વાણિયાશાહી કે મહાજન લિપિ તરીકે ઓળખાતી. પણ લખવામાં તે સરળ અને ઝડપી હોવાથી તથા દેવનાગરીના જેટલી જ ઉચ્ચારક્ષમ ચિહ્ન સામગ્રી તેમાં ઊતરી હોઈ ધીમે ધીમે ગ્રંથલેખનમાં પણ વપરાવા લાગી. પછી છાપખાનાની શરૂઆત થતાં તેનો પ્રચાર વધ્યો. ઈસ્ટ ઇંડિયા કંપનીના કાળમાં પહેલું છાપખાનું નાખવાર ભીમજી પારેખ, મુંબઈમાં પહેલું વર્તમાનપત્ર શરૂ કરનાર પારસીઓ, ને શિલાછાપનાં પુસ્તકો છાપનારાઓએ મુદ્રણમાં તેની શરૂઆત કરી. શિલાછાપ સુધી તો સળંગ લીટી દોરીને તે પર અક્ષરો લખવાની 'વાણિયા-શાઈ' ઢબ ચાલુ હતી; પરંતુ બીબાં થયાં એટલે એ શિરોરેખા-ના અવશેષરૂપ છેલ્લું નિરર્થક વળગણ પણ નીકળી ગયું અને ગુજરાતી લિપિનું આજનું રૂપ નિશ્ચિત થયું.

પરંતુ આ પછી સમસ્ત ભારતની રાષ્ટ્રીય એકતાની ભાવના પ્રકટતી ગઈ તેની સાથે એક નવા વિચારનો ઉદય થયો: 'સંસ્કૃત કુટુંબની તમામ ભાષાઓ માટે જો એક જ લિપિ વપરાય તો વિચારવિનિમયની દૃષ્ટિએ અને દેશના જુદા જુદા પ્રાન્તોને એકત્ર કરવાની દૃષ્ટિએ ઘણી સગવડ થાય.' સ્વરાજ્યનું સ્વપ્ન સાકાર થયા પછી દેશ માટે એક રાષ્ટ્રલિપિ કરવાનો પ્રશ્ન પણ નજર સામે હતો. એવી દેશવ્યાપી લિપિ તે, અલબત્ત, નાગરી જ છે, કેમ કે સર્વ પ્રાંત લિપિઓ તેનાં જ રૂપ છે. પરંતુ

તેનો સાર્વત્રિક પ્રચાર કરવા માટે તેની થોડી મુશ્કેલીઓ દૂર કરવાની જરૂર છે. એ માટે પ્રયત્ન કરનારાઓમાં બે દેશહિત-ચિંતકો એવા હતા કે જેમની પોતાની માતૃલિપિ નાગરી ન હતી. એક હતા બંગાળના ન્યાયમૂર્તિ શારદાચરણ મિત્ર અને બીજા મહાત્મા ગાંધીજી. ગાંધીજી પહેલાં ગુજરાતમાં રણછોડભાઈ ઉદયરામ ને કેશવ હર્ષદ ધ્રુવે પોતાનાં પુસ્તકો દેવનાગરીમાં છપાવવાનું પગરણ કરેલું એની નોંધ પણ લેવી જોઈએ.

એ દિશામાં પહેલો વ્યાપક વિચાર ઈ. ૧૯૩૪માં ઈન્દોર મુકામે મહાત્મા ગાંધીજીના પ્રમુખપદે મળેલા હિંદી સાહિત્ય સંમેલનના અધિવેશનમાં થયો, અને નાગરી લિપિને રાષ્ટ્રવ્યાપી કરવી હોય તથા મુદ્રણ(છાપકામ)માં, મુદ્રાલેખન(ટાઇપરાઇ-ટિંગ)માં, અને નવા શીખનારાઓ માટે તેને સરળ તથા સુલભ બનાવવી હોય તો તેમાં થોડા સુધારા કરવાની જરૂર સ્વીકારાઈ. તેને માટે એક લિપિ-સુધાર-સમિતિ સ્થપાઈ. જેમાં અનેક પ્રાંતના પ્રતિનિધિ હતા. પરંતુ ઉત્તર પ્રદેશના કેટલાક રૂઢિવાદી લોકોએ આવા સુધારાઓનો વિરોધ કર્યા કર્યો. અંતે અમુક વર્ષના પ્રયત્ન બાદ લિપિ-સમિતિના એવા થોડા સુધારા પસાર થયા કે જેને પરિણામે નાગરી લિપિનો પ્રચાર વેગપૂર્વક કરી શકાય, અને જે લિપિના ઐતિહાસિક વિકાસને અનુકૂળ હોય તથા તેનું નાગરીપણું ખંડિત ન થાય.

આ બાજુ ગુજરાતમાં પણ એ દિશામાં થોડા પ્રયત્નો શરૂ થયા હતા. છેક ઈ. ૧૯૦૫માં પહેલી ગુજરાતી સાહિત્ય પરિ-ષદમાં શ્રી હિંમતલાલ ગણેશજી અંજારિયાએ પોતાના 'લિપિ' ઉપરના નિબંધમાં રજૂ કરેલા વિચારો પછી સ્વ. બળવંતરાય ઠાકોર અને મટુભાઈ કાંટાવાળાએ તેમ જ શ્રી કેશવરામ શાસ્ત્રી-એ પોતપોતાનાં મંતવ્યો રજૂ કર્યાં હતાં. પણ લિપિમાં સુધારા કરવાના વિચારની શરૂઆત ઈ. ૧૯૨૮ની સાહિત્ય પરિષદમાં કાકાસાહેબ કાલેલકરે 'રાષ્ટ્રીય લિપિ' પર મોકલેલા નિબંધ પછી થઈ; અને ૧૯૩૧માં સ્વ. કિશોરલાલ મશરૂવાળાએ તો, પોતાની દૃષ્ટિએ ફેરવવા યોગ્ય તેટલા અક્ષરોનાં ખાસ બીબાં તૈયાર કરાવીને પોતાનાં લખાણો આગ્રહપૂર્વક એમાં છપાવવા માંડ્યાં.

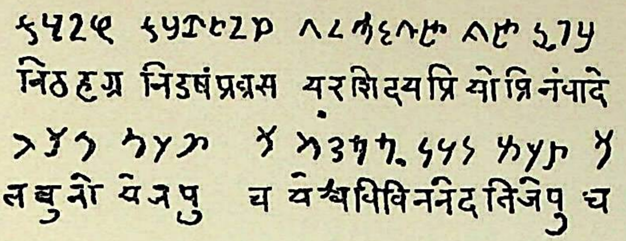
પણ એમની એ લિપિ દર્શનરમ્ય ન બની. એમાં નાગરી-કરણ કરેલા અક્ષરો બીજા અક્ષરો જોડે એકરસ થઈને ભળી જતાં જુદા તરી આવી આંખને ખૂંચવા લાગ્યા. એમાં મુખ્ય કારણ નાગરી અક્ષરોને અતિ તત્ત્વશુદ્ધ રાખવાનો આગ્રહ હતો. આ મુશ્કેલી દૂર કરવા કાકાસાહેબે થોડો સુધારો કર્યો: નાગરીમાંથી જે ક્રમવિકાસને માર્ગે ગુજરાતી મરોડ ઊતરી આવ્યો એ માર્ગરેખા પકડી રાખીને નાગરી અક્ષરોને સહેજ ગુજરાતી મરોડ આપવાનો. આ લેખકના યોજેલા એવા ગુજ-રાતી ઢાળના નાગરી અક્ષરોવાળી 'નાગરીકૃત ગુજરાતી' કાકા-સાહેબે પોતાના લેખો છાપવામાં વાપરવા માંડી, અને 'કુમાર' માં વર્ષો સુધી એ છપાઈ.

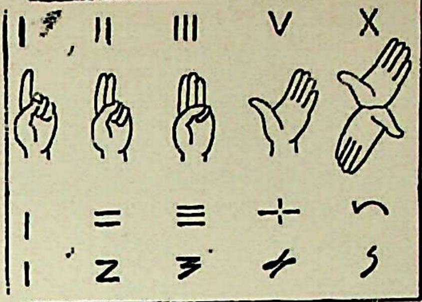
મહારાષ્ટ્રમાં તો છેક સ્વ. લોકમાન્યના સમયથી ત્યાંની દેવનાગરી લિપિ(જેને મહારાષ્ટ્રીઓ બાળબોધ લિપિને નામે

બ્રાહ્મી લિપિનુ વંશવૃક્ષ

બ્રાહ્મી—
- મધ્યકાલીન પ્રાથમિક સિંહાલી—એમાંથી નીકળી સિલોનની **સિંહાલી**
- મધ્ય એશિયાઈ—એમાંથી નીકળી ઍગ્નિયન, કુચિયન, ખોતાની.
- ગુપ્ત: ઉત્તર ભારતીય
  - ઉત્તર ભારતીયની એક શાખામાં ખીલી **તિબેટી** અને **કોરિયન.**
  - બીજી શાખામાં ખીલી સિદ્ધમાત્રા તથા **દેવનાગરી.**
  - ત્રીજી શાખા તે પશ્ચિમી શૈલી જેમાં ખીલી: **જૌનસારી, સિરમૌરી, ટાકરી, મંડીઆલી, ડોગરી, ચમીઆલી, મહાજની, કૈથી, મોડી,** [**ગુજરાતી, બિહારી** તેમ જ **ગુરુમુખી, મુલતાની, સિંધી** વગેરે લાંડા] શૈલીના પ્રકારો
  - ચોથી શાખા પૂર્વી શૈલી જેમાં વિકસી: પ્રાથમિક બંગાળી, પ્રાથમિક નેપાળી, મૈથિલ, **બંગાળી, ઉડિયા, મણિપુરી, આસામી** વગેરે
  - મૌર્ય
- દક્ષિણ ભારતીય લિપિઓ: દ્રવિડી, આંધ્ર, કલિંગ, વટ્ટેળુત્તુ; દક્ષિણ હિંદી **તમીળ, તેલુગુ, કન્નડ, તુળુ-મળયાળમ,** ગ્રંથ.
- ઇન્ડોનેશિયન
  - હિંદી ચીનની ચમ્સ, ખ્મેર વગેરે.
  - **સીઆમી અને બીજી શાન લિપિઓ.**
  - મૉન, પ્યુ, **ચકમા, બર્મી** વગેરે.
  - કાવી (પ્રાથમિક જાવાનીઝ) લિપિઓ: રેન્ડિયાગ, બાટક, લમ્પૉંગ, સેલીબીસ (બગીનીઝ), **જાવાનીઝ,** તેમજ પ્રાથમિક ફિલિપ્પાઈન લિપિઓ.

ભારતે શોધેલી મૂળ બ્રાહ્મી લિપિમાંથી નીકળેલી ઉત્તર ભારતીય અને દક્ષિણ ભારતીય લિપિઓ ઉપરાંત સિંહલ દેશ (એટલે સિલોન) તથા બ્રહ્મદેશ તેમજ ઇન્ડોનેશિયાના હિંદી ચીન, સિયામ, જાવા, સુમાત્રા આદિ પ્રદેશની લિપિઓ પણ મૂળ બ્રાહ્મીમાંથી જ નીકળી છે તે આ વંશવૃક્ષ બતાવે છે. એમાં જેટલી લિપિઓ આજે પ્રચલિત છે તે ઘેરા અક્ષરોથી દર્શાવી છે.





ઓળખે છે તે)ને લેખનસુલભ અને મુદ્રણસુલભ બનાવવાના વિચારો શરૂ થયા હતા. વીર સાવરકર અને બીજાઓએ એ દિશામાં અમલી વિચારો પણ કરેલા. મરાઠી સાહિત્ય સંમેલનના ઠરાવો પછી 'અ'ની બારાખડી જેવા કેટલાક સુધારા તો ત્યાં વ્યાપક પણ થયા છે. શ્રી વિનોબાજીએ પોતાના જેલવાસ દરમ્યાન આ વિષય પર અધ્યયન કરીને 'લોકનાગરી' નામની જે લિપિ ઉપજાવી તેમાં તો તેઓ એકબે પગલાં આગળ પણ ગયા. આજે પણ તેઓ એ લિપિને નિષ્ઠાપૂર્વક વળગી રહ્યા છે.

છેલ્લે ઈ. ૧૯૪૮માં મુંબઈ સરકારે પણ આ બાબત હાથ ધરી, અને મુંબઈ રાજ્યમાં ચાલતી બે લિપિઓ—ગુજરાતી અને બાળબોધ—ને એકબીજીની નજીક લાવવા માટે એ બંનેમાં કેવા સુધારા ક્રમશઃ અમલમાં આણવા જોઈએ તે વિચારવા સારુ કાકાસાહેબ કાલેલકરના અધ્યક્ષપદે એક સમિતિ નીમી, જેમાં શ્રી કિશોરલાલ મશરૂવાળા, વિનોબાજીના ભાઈ શિવાજી ભાવે, શ્રી કેશવરામ શાસ્ત્રી તથા આ લેખના લેખક વગેરે હતા. એ સમિતિનો સર્વાનુમત અહેવાલ પણ બહાર પડ્યો છે.

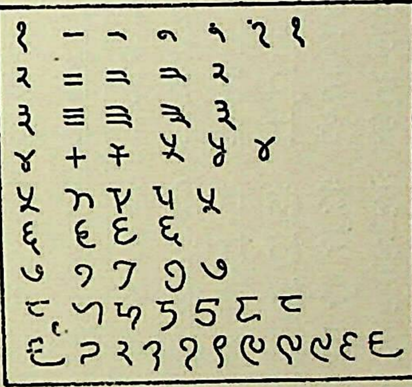
લિપિ સુધારણાના આ બધા પ્રયત્નોની પાછળના આશયનો સાર આટલો હતો: (૧) ઉચ્ચાર શાસ્ત્રની દૃષ્ટિએ તેમ જ વૈજ્ઞાનિક રીતે દુનિયાની બધી લિપિઓમાં સૌથી સંપૂર્ણ એવી આપણી લિપિમાં કાળાંતરે લખાવટને કારણે જે સહેજસાજ અનિયમિતતા આવી ગઈ છે તેને સુધારીને શાસ્ત્રશુદ્ધ કરવી; (૨) શિક્ષણના અતિશય પછાત એવા આ દેશમાં અક્ષરજ્ઞાનના વ્યાપક પ્રચારને માટે નવા શીખનારાઓ તથા પ્રૌઢોને વધુ સરળ થઈ પડે એવું તેનું રૂપ કરવું; (૩) છાપકામ તથા ટાઇપરાઇટિંગ વગેરેમાં બીબાં ને ચાવીઓની મર્યાદિત સંખ્યામાં સમાઈ શકે એવી રીતે તેની અક્ષરસંખ્યા કમી કરવી; અને (૪) આખા ભારત દેશના સર્વ પ્રાંતોના લોકોને લેખનવાચનમાં સુલભ એવી સર્વમાન્ય રાષ્ટ્રલિપિનું એમાંથી નિર્માણ.

આને માટે દેશભરમાં અનેકવિધ ફેરફારો સૂચવાયા છે. (ગુજરાતમાં એવા પ્રકાર શ્રી કેશવલાલ કા. શાસ્ત્રી તથા શ્રી કરણસિંહ ચુડાસમાએ સૂચવેલો. હિંદીમાં તો હજી સૂચવાયે જાય છે. પણ મુંબાઈ સરકારની લિપિસમિતિએ જે પ્રશ્નાવલિ તૈયાર કરેલી તેમાં તેના સારરૂપ લગભગ બધા મુદ્દા આવી જાય છે, એ પ્રશ્નો નીચે મુજબ હતા:

(૧) દેવનાગરીને માથે આવેલી શિરોરેખા તેનું આવશ્યક અંગ નથી એ પાછળથી આવેલી છે, અને લખવામાં ઘણા લોકો એ જતી પણ કરે છે. તો એને કમી કરવી?



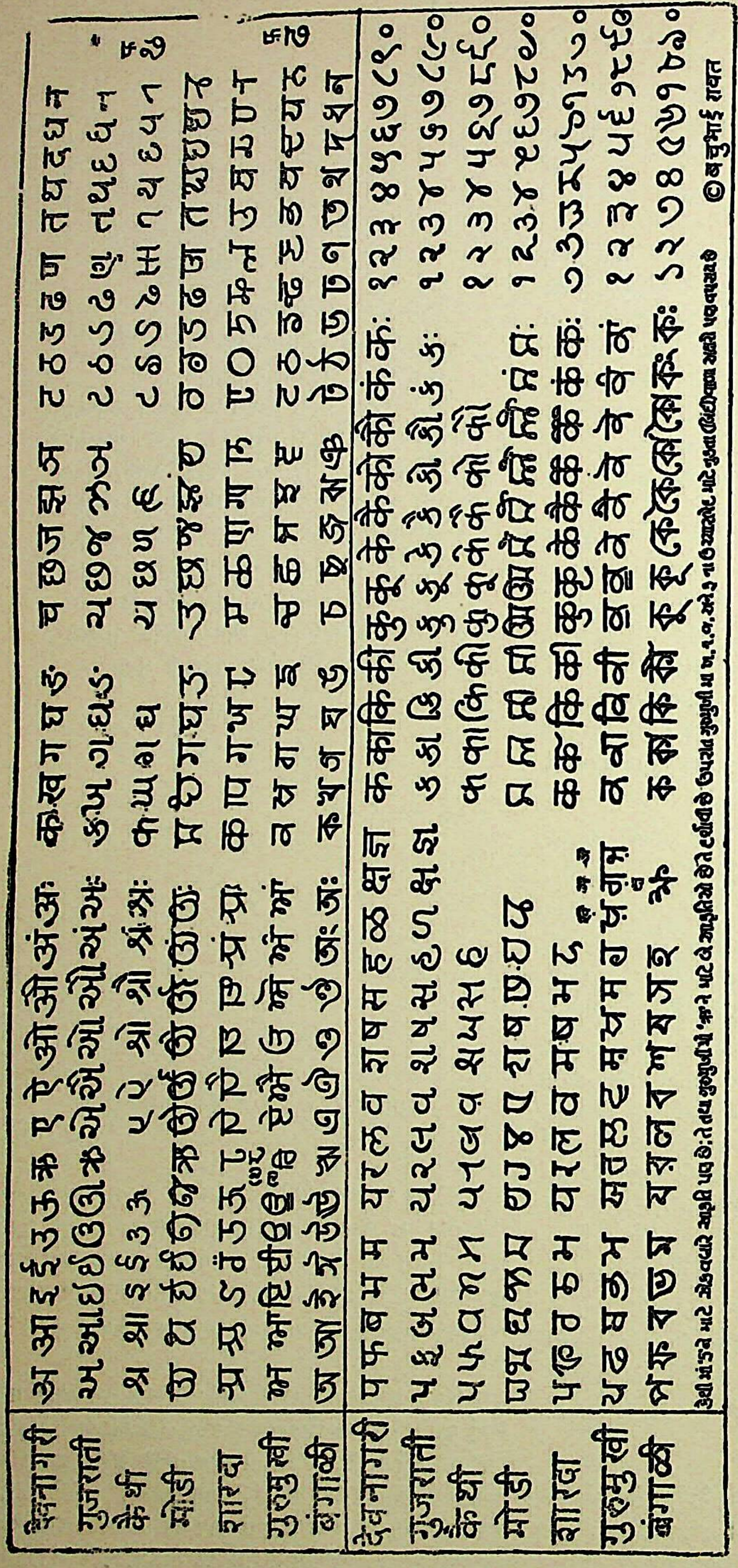
ઉપર: પશ્ચિમમાં વપરાતા 'રોમન' તથા 'ઍરેબિક' આંકડા કેવી રીતે ઉદ્ભવ્યા તે દર્શાવતી આકૃતિ.
એમાં રોમન અંક, મથાળાના ચિત્રમાં બતાવ્યા પ્રમાણે, આંગળાંની નિશાની પરથી યોજાયા હોવાનું મનાય છે, અને 'અરબી' આંકડા (જે મૂળ ભારતનું સર્જન હોઈ અરબસ્તાન મારફત પશ્ચિમમાં પહોંચ્યા) આડી ઊભી રેખાઓમાંથી કઈ રીતે વિકસ્યા તે નીચેના ચિત્રમાં દર્શાવ્યું છે. એમાં નીચે જુદી આકૃતિમાં બતાવ્યા મુજબ અંગ્રેજી પાંચડાની સંજ્ઞા, અંગૂઠો બહાર રાખેલી મૂઠીની બહિર્રેખામાંથી, ઉદ્ભવી મનાય છે.



દેવનાગરીના અંકની ઉત્પત્તિનો ક્રમવિકાસ

(૨) એ શિરોરેખા નીકળી જાય તો દેવનારીના 'ઘ' અને 'ધ' તથા 'મ' અને 'ભ'ને ઉકેલવામાં ગૂંચવણ થવાનો સંભવ છે. વળી 'ખ' તો 'રવ' જેવો જ વંચાવાનો. 'લ' પણ કદાચ ગુજરાતી 'ભ' જેવો બની જવાનો. માટે એનાં નવાં રૂપ ઠરાવવાં.

(૩) આજની લિપિની શાસ્ત્રીયતા પૂર્ણ કરવા માટે તેને ઉચ્ચારક્રમ પ્રમાણે જ લખવી જોઈએ, અને તેમ કરવા માટે તેમાં આવેલી અનિયમિતતા દૂર કરવી જોઈએ. દાખલા તરીકે 'કા' લખવું હોય તો ક્+'આ'ના સંકેત તરીકે 'ક'ની પછી કાનો લગાડીએ છીએ; 'કી'માં દીર્ઘ ઈનું ચિહ્ન પણ એ જ રીતે 'ક'ની પછી લાગે છે, 'ર' અને 'રૂ' માં હ્રસ્વ તથા દીર્ઘ બંને વરડુ પણ અક્ષરની પછી જ પડખામાં લખાય છે. માત્ર હ્રસ્વ 'ઈ'નું ચિહ્ન



દેવનાગરીનાં પ્રાંતભેદે યોજાએલા સર્વ લિપિસ્વરૂપોમાં ગુજરાતી લિપિ, એ દેવનાગરીનું સૌથી વધુ નજીકનું, સરળ ને ચારુદર્શન રૂપ છે, એવા લેખકના વિધાનની તાદશ પ્રતીતિ કરાવવા યોજાએલા આ આલેખમાં ભારતની એવી છ મુખ્ય પ્રાંતલિપિઓના બધા અક્ષરો બારાક્ષરી તથા અંકો આપ્યા છે. જે તે લિપિઓ શીખવા માટે પણ ઉપયોગી બની રહે એમ છે

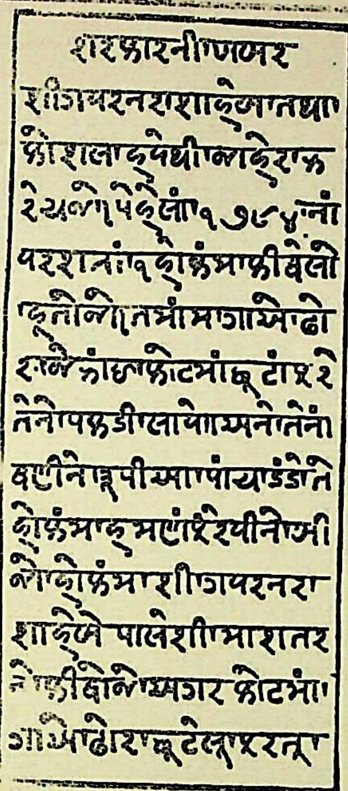
જ અક્ષરની 'પહેલાં' લખાય છે. જેમ કે, 'શક્તિ' એમાં શ, ક, અને ત બોલાય પછી જ ઇ બોલાય છે, છતાં, એનું ચિહ્ન તો ક અને ત બંનેની પહેલાં લખાઈ જાય છે! આ અનિયમિતતા ટાળવા માટે હ્રસ્વ 'ઇ'ને પણ અક્ષરની પછી લખવી જોઈએ. અને તે માટે તેનું હાલનું ચિહ્ન ફેરવ્યા વિના છૂટકો જ નથી; નહિતર 'સ્ફટિક' શબ્દને એ નવી રીતે લખવા જતાં 'સ્ફટકિ' એવો નવો ગોટાળો થવાનો સંભવ છે.

(૪) એ જ રીતે 'મધ્યાહ્ન' 'વિહ્વલ' જેવા જોડાક્ષરોમાં ઉચ્ચારક્રમ પ્રમાણે 'હ'ની પછી 'ન' તથા 'વ' આવવાને બદલે તેની નીચે લખાય છે; તેમજ અરધો 'ર' દર્શાવતી રેફની સંજ્ઞા અક્ષરને મથાળે લખાય છે જેમ કે 'કર્મ'. એનો એક વિચિત્ર દાખલો 'કાર્ત્સ્ન્યેન' શબ્દ છે. એમાં 'ર'નું ઉચ્ચારણ 'કા' પછી તરત આવે છે. જ્યારે લખવામાં ત્, સ્, ન્, યે આટલા અક્ષરો પછી રેફ દેખાય છે. પરિણામે, 'કા' વાંચ્યા પછી ઉપરની રેફ શોધીને પછી જ બાકીનો જોડાક્ષર જોવો પડે છે. એને બદલે 'કા' પછી 'ર' લખ્યો હોય, તો ઉચ્ચારક્રમ સચવાય ને 'ર' માટે વપરાતી વધારાની રેફની આકૃતિ ઓછી કરી શકાય: કાર્‌ત્સ્ન્યેન',

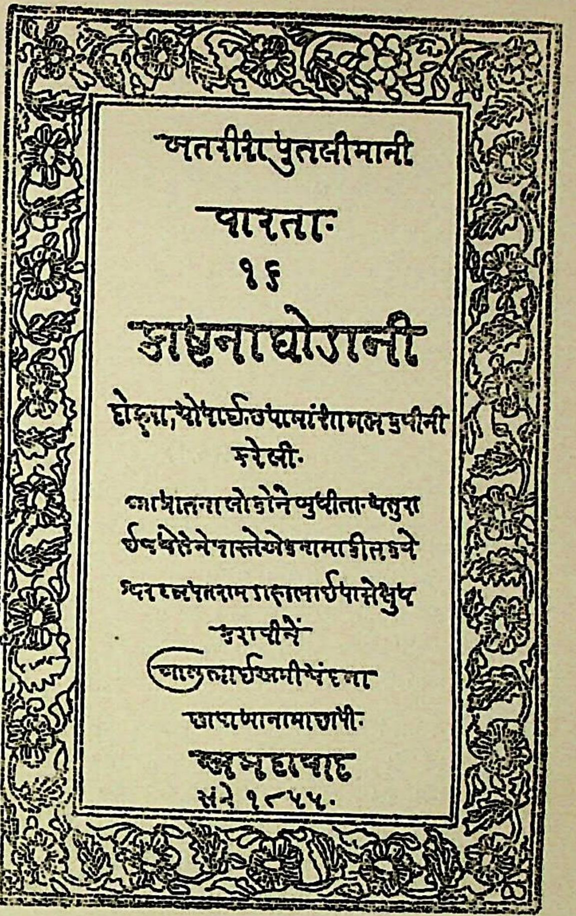
(૫) વળી આજની લિપિમાં અનુસ્વાર, ચંદ્રબિંદુ, માત્રાઓ વગેરે આપણે અક્ષરોને 'માથે' લખીએ છીએ ને વરડુંનાં ચિહ્નો, ઋકારનું ચિહ્ન, વગેરે અક્ષરોની 'નીચે' જોડીએ છીએ. આમ બીજાં ગોઠવવામાં ત્રણ માળ કરવા પડે છે, જેમાં મુખ્ય અક્ષર વચલે માળે હોય છે. બીજાં

ગોઠવવાની આ અડચણ દૂર કરવા માટે નવા શીખનારાઓની સરળતા માટે તથા વધારાનાં ચિહ્નો કમી કરવા માટે બધા અક્ષરો તથા ચિહ્નો એક જ સરખી લીટીમાં ગોઠવવામાં આવે તો?

(૬) જોડાક્ષરો કરવામાં ખ, ગ, ચ વગેરે જેવા કાનાવાળા અક્ષરોમાંથી તેનો કાનો ઉડાવી દઇને પડખે અક્ષર સહેલાઈથી જોડી શકાય છે: 'વખ્ત' 'લગ્ન' 'અચ્યુત' વગેરે. પણ ટ, ઠ, ડ, ઢ, વગેરે જેવા કાના વિનાના અક્ષરોને જોડતાં એકની નીચે બીજો મૂકવો પડે છે. 'વિઠ્ઠલ', 'દ્વારકા', 'બુદ્ધ', 'ચિહ્ન' વગેરે. એને માટે હલન્ત ચિહ્ન વાપરીને અક્ષરોને ખોડા બનાવીને જોડાક્ષરો કરવાનું રાખ્યું હોય તો નવા શીખનારને રાહત રહે જેમ કે: 'વિડ્ઠલ' 'દ્‌વારકા' 'ચિહ્‌ન' વગેરે.



ઈ. ૧૭૯૭માં તા. ૨૯ જાન્યુઆરીના 'ધ બૉમ્બે કુરિયર' પત્રમાં છપાયેલી આ જાહેરખબરનાં બીબાં, એ ગુજરાતી લિપિમાં સૌ પ્રથમ બનેલાં જૂનામાં જૂનાં બીબાંનો નમૂનો છે. મૂળ 'વાણિયાશાઈ'ને નામે ઓળખાતી એ લિપિની ભાષા પારસી-ગુજરાતી છે.

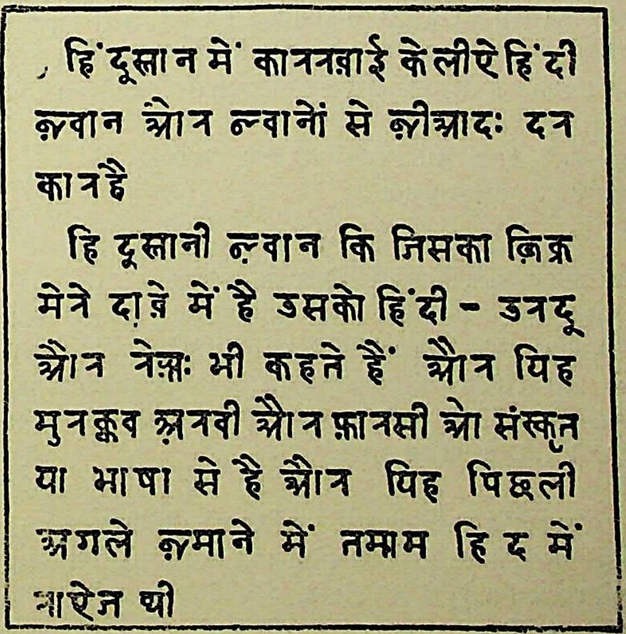


જમણી બાજુ: ઈ. ૧૮૫૫માં શિલાછાપથી છપાયેલા પુસ્તકમાંની લિપિનો નમૂનો, જેમાં શિરોરેખાને સ્થળે સળંગ લીટી લખાતી. પાછળથી લેખન તથા બીબાંમાં તે પડતી મુકાઈ.

(૭) વળી જોડાક્ષરની બાબતમાં 'ર' તો ત્રણ રીતે લખાય છે: 'કર્મ'માં રેફ માથે આવે છે; 'ક્રમ'માં તેની ત્રાંસી રેખા અક્ષરના પેટમાં પહેલાં લગાડાય છે; ને 'ટ્ર'માં વળી અક્ષરની નીચે. તેને બદલે 'કર્‌મ' 'ક્‌રમ' અને 'ટ્‌ર' એમ રાખીએ તો?

(૮) સ્વરોની આકૃતિમાં પરાપૂર્વથી ધીમે-ધીમે ફેરફાર થતા આવ્યા છે. દાખલા તરીકે જૂના પત્રોમાં 'ઓ' માટે 'ૐ' જેવી આકૃતિ વપરાતી. આજના 'ૐ'માં એનું રૂપ સચવાઈ રહ્યું છે. એ રૂપ નીકળી જઈને જ આજનો 'ઓ' બનેલો છે. ગુજરાતી ને મોડી લિપિઓએ તો દેવનાગરીના 'ए' અને 'ऐ' રૂપો છોડી દઈને 'અ' ઉપર જ એક અને બે માત્રા ચડાવી 'એ' તથા 'ઐ' કરી નાખ્યાં છે. તો આ જ ન્યાયે હવે બાકીના 'ઇ' 'ઈ' અને 'ઉ' 'ઊ'

→ નાગરી લિપિમાં બનાવાયેલાં જૂનામાં જૂના બીબાંનો નમૂનો આમાં. 'ર', 'શ' (ક્ષ), 'વ' તથા 'ખ' વગેરેનાં રૂપ જુઓ.

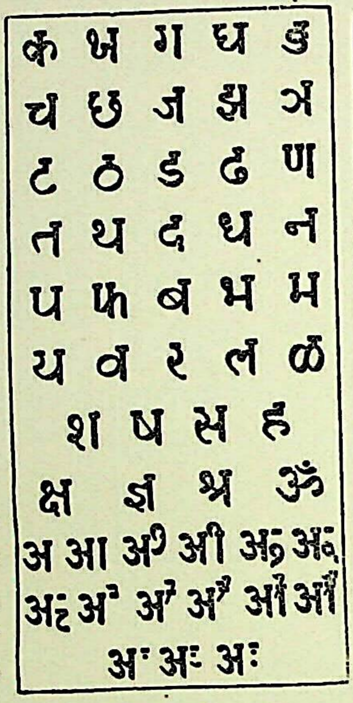


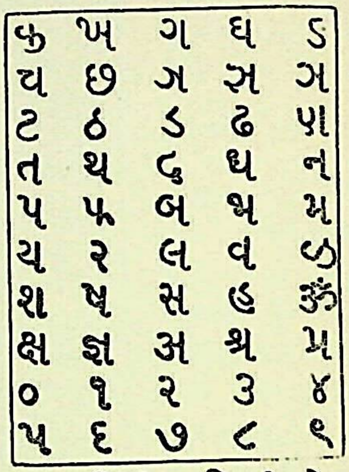
हिंदुस्तान में कारगुज़ारी के लीऐ हिंदी ज़बान और ज़बानों से ज़ीआदः दरकार है

हिंदुस्तानी ज़बान कि जिसका ज़िक्र मेरे दाइरे में है उसको हिंदी - उरदू और रेख़्तः भी कहते हैं और यिह मुरक्कब अरबी और फ़ारसी औ संस्कृत या भाषा से है और यिह पिछली अगले ज़माने में तमाम हिंद में जारी थी

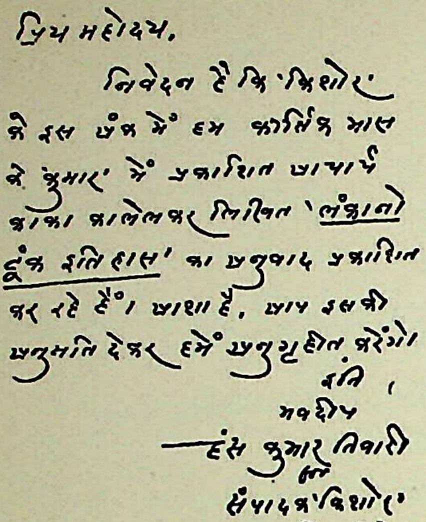
लखनौ में होनेवाली ६१ वीं कांग्रेस के मौके पर खादी और देहाती धन्धों तथा दस्तकारीयों की जो नुमाइश होगी वह आम तौर पर सभी के लिओ लेकिन खास तौर पर देहात के भाई-बहिनों के लिओ बहुत ही फायदेमन्द और उनके बडे काम की होगी। यह

એ રીતે શિશરેખા વિનાની દેવનાગરી બીબાં પણ વધુ વાચનસુલભ છે.





કોઈને શિશરેખા વિનાની દેવનાગરી અડવી લાગતી હોય તો તેમની આંખના ટેકા માટે અંગ્રેજી લિપિની 'સેરીફ' જેવી ટૂંકી રેખાવાળી લિપિની ભલામણ મુંબાઈ સરકારે નીમેલી લિપિ સમિતિએ કરેલી, તે ડાબી બાજુના ચિત્રમાં આપી છે. જમણી તરફની આકૃતિમાં આ લેખકે નાગરીથી તદ્દન જુદા પડતા નવેક અક્ષરોનું નાગરીકરણ કરેલા (એટલે કે દેવનાગરીને અરધે રસ્તે પાછા જઈને મળતા) અક્ષરોવાળી જે ગુજરાતી લિપિ સમિતિના રિપોર્ટમાં આપી છે તે દર્શાવી છે. તે અગાઉ કાકાસાહેબ કાલેલકરની સૂચનાથી એવી નાગરીકૃત ગુજરાતીનાં બીબાં પણ તૈયાર થયેલાં, અને એમાં જ કાકાસાહેબના લેખો 'કુમાર' માસિકમાં છપાતા.



प्रिय महोदय,

निवेदन है कि 'किशोर' के इस अंक में हम कार्तिक मास के 'कुमार' में प्रकाशित आचार्य काका कालेलकर लिखित 'लिपिनो टूंक इतिहास' का अनुवाद प्रकाशित कर रहे हैं। आशा है, आप इसकी अनुमति देकर हमें अनुगृहीत करेंगे।

नति।

भवदीय

—हंसकुमार तिवारी

संपादक 'किशोर'

ઘણા હિંદીભાષીઓ શિરોરેખા વિનાની દેવનાગરી લખે છે, તેનો એક નમૂનો. એના 'અ' 'ક'-વગેરે પરથી પ્રતીત થશે કે ગુજરાતે કેટલી વફાદારી તથા સાહજિક સરળતાથી પોતાની લિપિ દેવનાગરીમાંથી સરજાવી છે.

પણ ફેરવી નાખીને 'અિ' 'અી' તથા 'અુ' 'અૂ' લખવામાં આવે તો 'અની બારાખડી' સંપૂર્ણ થાય: અ, આ, અિ, અી, અુ, અૂ, અૃ, એ, ઐ, ઓ, ઔ, અં, અ:. મહારાષ્ટ્રમાં આ સુધારો તો ક્યારનો ચાલુ થઈ ગયો છે અને મુંબઈ સરકારે તથા હિંદી સાહિત્ય સંમેલને રાષ્ટ્રભાષાના પ્રચાર માટે પણ તેને માન્ય રાખ્યો છે.

(૯) નાગરી લિપિની શિરોરેખા નીકળી જાય તો પછી તેની અને ગુજરાતીની વચ્ચે માત્ર થોડા અક્ષરોનો મરોડભેદ રહે છે. તેને ઓછો કરી નાગરીની નજીક લઈ જવામાં આવે તો ગુજરાતી લિપિ રાષ્ટ્રભરના નાગરી જાણનારાઓ માટે સુવાચ્ય બની જાય. એ અક્ષરો આટલા છે: અ, ક, ચ, જ, ઝ, દ, ફ, બ, ભ. ઉપરાંત 'ખ' તથા 'ધ'ને શરૂઆતમાં મીંડાં વાળવાનાં.

(૧૦) આંકડાઓની બાબતમાં માત્ર દક્ષિણ ભારતીયોના સંતોષને ખાતર બંધારણમાં અંગ્રેજી આંકડા થોડા સમય માટે સ્વીકાર્યા છે. (વસ્તુતઃ 'એરેબિક ફિગર્સ'ના નામથી ઓળખતા એ આંકડા ભારતમાંથી જ અરબો દ્વારા યુરોપમાં જઈ જગતમાન્ય થયા છે.) બાકી ગુજરાતી અને દેવનાગરી અંક વચ્ચે નજીવો જ ફેર છે, તે પણ કલમ (૯)ની રીતે મિટાવી દઈ શકાય.

આ મુદ્દાઓ પર વિચાર કરીને મુંબઈ સરકારે નીમેલી સમિતિએ, ગુજરાતી-મરાઠી બંને લિપિઓને નજીક લાવવા માટે તેમાં સુમેળ સાધવાના હેતુથી થોડા વિકલ્પો સૂચવીને અહેવાલ પેશ કરેલો; પણ તે વિષે આગળ કશું અમલી પગલું નથી ભરાયું.

ગુજરાતી સાહિત્ય પરિષદે પણ નવ અક્ષરોને નાગરીરૂપ આપવા માટે એક વાર કરેલા ઠરાવ વિષે કશો ઉત્સાહ નથી બતાવ્યો.

બીજી બાજુ ઉત્તર પ્રદેશના રૂઢિવાદી લોકોને પણ બહુ આકરા સુધારા મંજૂર ન હતા. આથી તેમણે લખનૌમાં ૧૯૫૩માં ભારતનાં તમામ રાજ્યોના મુખ્ય પ્રધાનોની એક પરિષદ એ માટે બોલાવી, ને ચર્ચાને અંતે મુખ્ય બે સુધારા કરવાનું ઠરાવ્યું: એક તો હ્રસ્વ 'ઇ'ની નિશાની અક્ષરની પછી લખવાનો અને તે માટે હાલની દીર્ઘ 'ઈ' ની નિશાનીને અરધી ટૂંકી કરવાનો બીજો સુધારો કર્યો જોડાક્ષરનો: કાનાના ચિહ્નવાળા એટલે કે ગ, પ, શ જેવા અક્ષરોમાંથી કાનો પડતો મૂકીને, અને કાના વિનાના અક્ષરો જોડતી વખતે તેની નીચે હલન્તનું (ખોડાનું) ચિહ્ન મૂકીને જોડાક્ષરો કરવાનું ઠરાવ્યું. (પરંતુ તેમાં પણ ક, ફ અને હનો થોડો અપવાદ રાખ્યો.) દાખલા તરીકે 'લગ્ન'

१ वर्ण-सुधार : ॲ=ख

२ बाराखडी नोट : रु, रू

३ मोडी वेली : की (ह्रस्व), की (दीर्घ)

४ स्वराखडी : अ, आ, अी, अी, अु, अू अीत्यादी

५ बींदु-ज़ोडी : वेदांत (वेदान्त), वेदांत

६ साघात ज़ोडाक्षरें पाय-मोड · स्व रा ज्य

७ नीराघात ज़ोडाक्षरें

(अ) 'या' काना : तुमचा (च्या)

(आ) 'ये' मात्रा : मोळीचीकें (क्ये)

(अी) महा-प्राण : 'म (म्ह), 'न (न्ह), 'व (व्ह)

८ दंत-तालव्य : च़, ज़, झ़

९ ह्रस्व 'अे' : देहे-दुःख हें सूख मानीत जावें

१० शीरोरेखा छापणा त असो, लीहीणा त नसो.

अ आ इ ई उ ऊ ऋ ॠ ऌ ॡ ऐ
ओ औ अं अः क ख ग घ ङ च
छ ज झ ञ ट ठ ड ढ ण त थ द
ध न प फ ब भ म य र ल व
श ष स ह क्ष ज्ञ ळ
१ २ ३ ४ ५ ६ ७ ८ ९ ०

ઈ. ૧૯૫૩માં લખનૌમાં મળેલી અખિલ ભારત લિપિસમિતિએ છેલ્લી સૂચવેલી તથા મધ્યસ્થ સરકારે માન્ય રાખેલા સુધારાવાળી 'પ્રમાણિત' દેવનાગરી લિપિ; જેમાં 'ખ' 'ધ' અને 'ભ' એ અક્ષરોમાં ફેરફાર સૂચવાયો છે.

←ડાબી બાજુ : દેવનાગરી લિપિને ઉચ્ચારાનુસારી તથા શાસ્ત્રશુદ્ધ બનાવવા માટે શ્રી વિનોબાજીએ એ નિયમો ઠરાવીને પોતાની 'લોકનાગરી' લિપિ યોજી તે દસે નિયમો એ જ લિપિમાં છાપેલા અહીં ડાબી બાજુ આપ્યા છે.

'પ્રમાણ', 'આશ્ચર્ય'; અને અક્કડ', 'વિઠ્ઠલ' 'બુદ્ધ' વગેરે.

પંડિત ગોવિંદ વલ્લભ પંતે કેન્દ્રીય પ્રધાનમંડળ પાસે આ સુધારાઓને માન્યતા અપાવી, પરંતુ રૂઢિવાદીઓએ ફરી પાછી તેને અભરાઈ પર ચડાવડાવી દીધી. 'અ'ની બારાખડી જેવો થોડો અમલ દેખાય છે માત્ર મહારાષ્ટ્રનાં થોડાં સામયિકોમાં અને વર્ધાના રાષ્ટ્રભાષા પ્રચાર સમિતિનાં મુદ્રણોમાં. જોકે કાકાસાહેબ કાલેલકરે પોતાના તંત્રીપણા નીચે ચાલતા 'મંગલ પ્રભાત' માસિકમાં તેને સુરેખ રૂપ આપ્યું હતું ખરું. ગુજરાતમાં પણ 'મિલાપ' માસિકે ઉત્સાહપૂર્વક સુધારા શરૂ કર્યા, પણ એમાં વધારે પડતા ઉત્સાહી થઈ ને ધ્વનિશાસ્ત્ર, શુદ્ધ લેખન, વ્યાકરણ તથા એકવાક્યતાની દૃષ્ટિએ કેટલાક બગાડા પણ કર્યા. પાછળથી એ આગ્રહ મુદ્રણમાં ઢીલો કરી નાખ્યો.

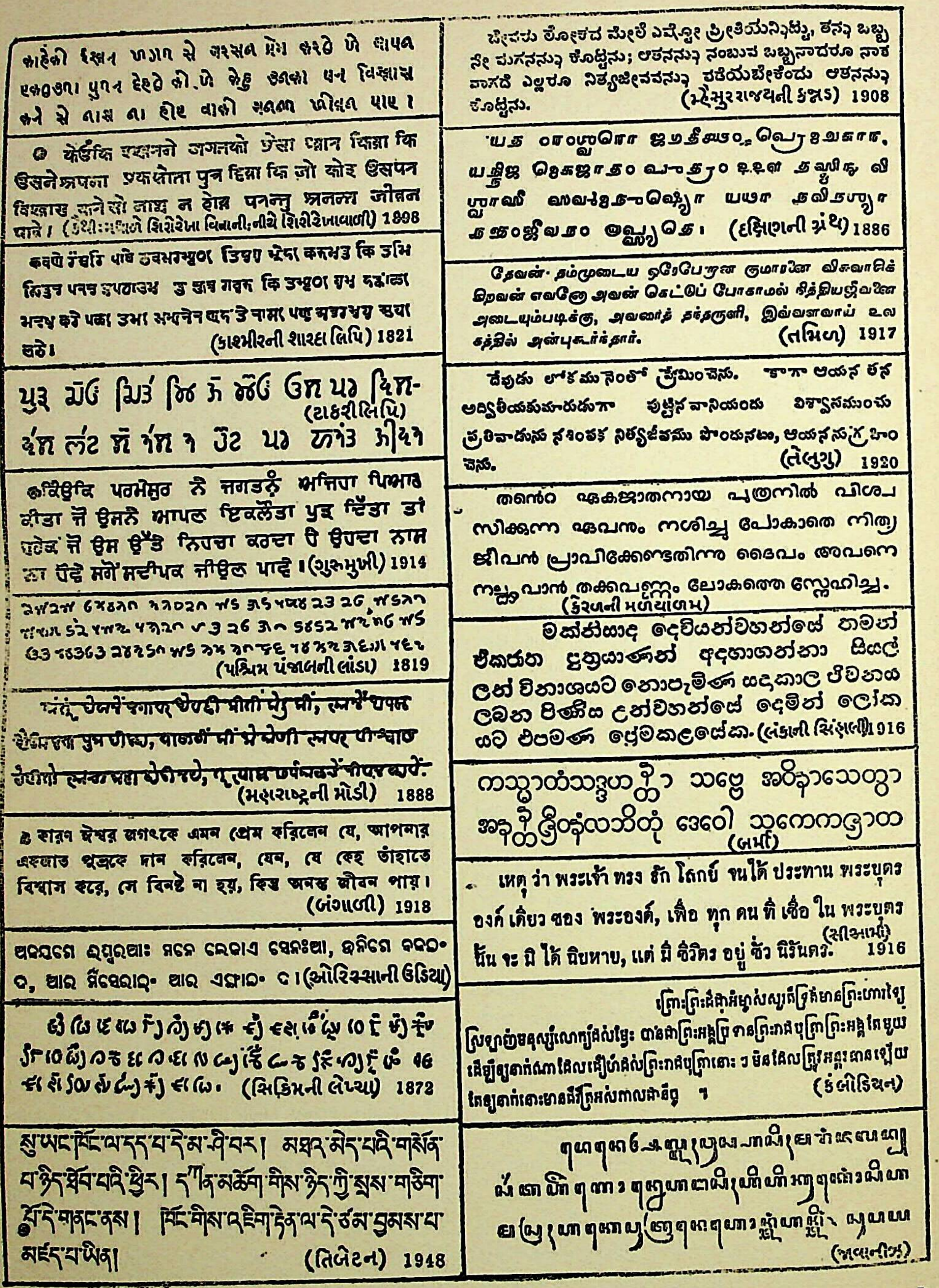
રાષ્ટ્રની જરૂરત અને લેખન-મુદ્રણનાં સાધનોને અનુરૂપ લિપિમાં ફેરફાર થતા રહેવા જોઈએ; તે સરળ તથા સર્વજન-સુલભ પણ હોવા જોઈએ; પરંતુ તે શુદ્ધિ અને શાસ્ત્રીયતાને ભોગે હરગિજ નહીં. તેમજ લાખ્ખો લોકોની ચાલુ લઢણો તથા મહાવરાને એક ઝટકે ફેરવી નાખીને પણ નહીં. એ તો આગામી સર્વજનસુલભતાને ખાતર પ્રચલિત સર્વજનસુલભતાને ઝબ્બે કરવા જેવું થાય. આવા પ્રશ્નોમાં તો 'ધીરે ધીરે સુધારાનો સાર' સમજાવતા કવિ દલપતરામની નીચેની પંક્તિઓ નજર સામે રાખવા જેવી છે કે

> લાખો કીડી પર લાડવો આખો મેલીએ તો·મરી જાય,
> ભૂકો કરી ભભરાવીએ તો તે ખાસ્સી રીતે ખાય.
> સજ્જન હો સંભળાવજો રે ધીરે ધીરે સુધારાનો સાર.

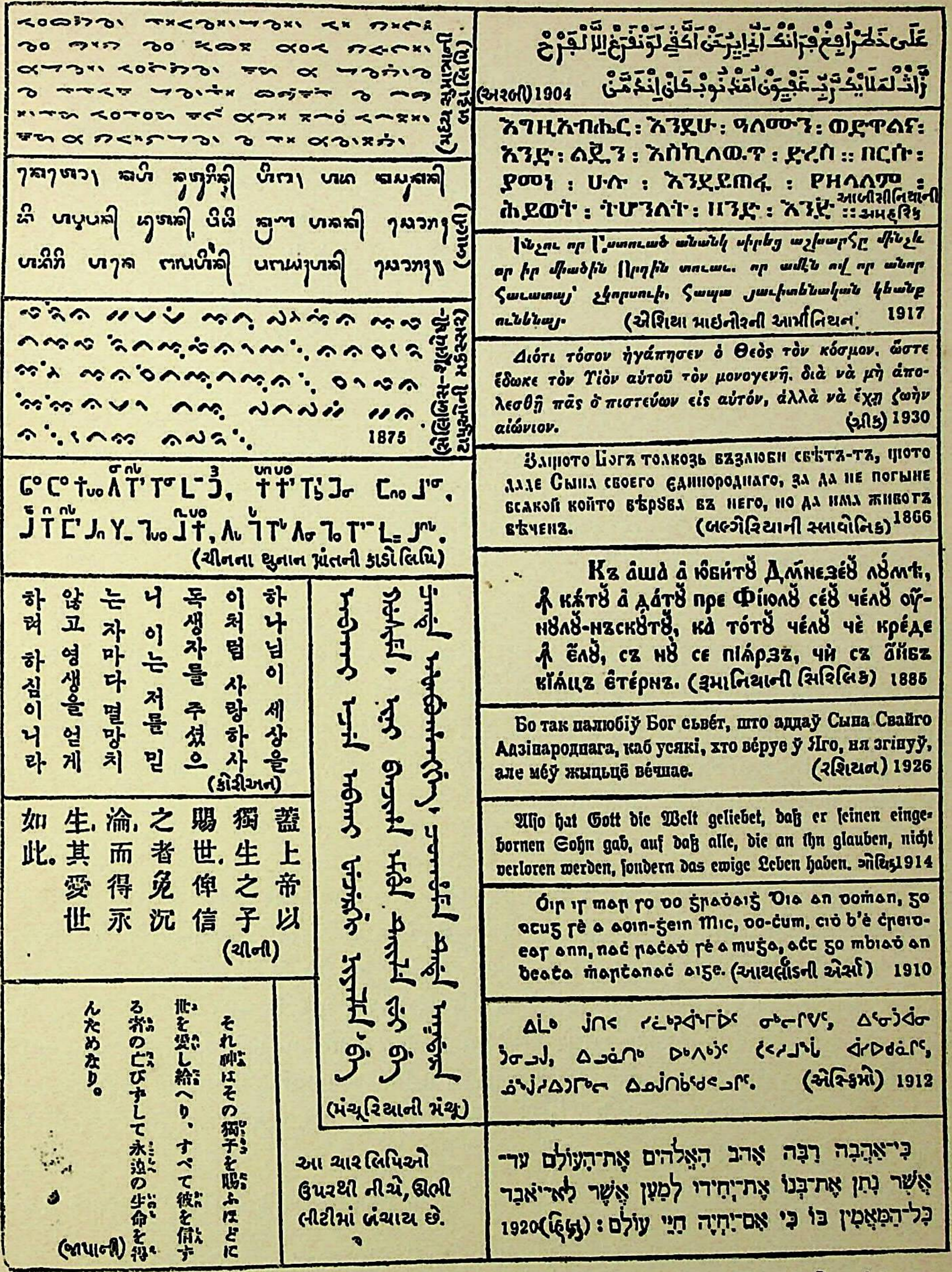
એ રીતે આ બાબતમાં ફેરફારની અગત્ય અનુસાર તેનો ક્રમ અમુક સમયમર્યાદામાં વહેંચી નાખી સરકારી દરજ્જે તેના ચુસ્ત અમલની શરૂઆત થવી જોઈએ. રેલવેઓ, પોસ્ટ ઑફિસો ને સરકારી કચેરીઓનાં પાટિયાં; સરકારી જાહેરાતો, ગૅઝેટો તથા પ્રકાશનો; અને કોર્ટકચેરીઓનાં દફતરો વગેરે એ ક્રમમાં, ચાલુ પેઢીની ઉમરના નિશ્ચિત ગાળામાં એ ફેરફાર વહેંચી નાખવો જોઈએ. બીજી બાજુ, નવું અક્ષરજ્ઞાન લેતાં બાળકોને પ્રૌઢોની બાળપોથીઓ, વાચનમાળાઓ તથા અનુષંગી સાહિત્યમાં તેનો ફરજિયાત અમલ શરૂ કરવો જોઈએ; પણ તે નવા શીખનારા પૂરતો જ મર્યાદિત રહે, જેથી ચાલુ પેઢી વ્યવહાર રૂંધાયા વિના નવી પેઢી તૈયાર થતી આવે, એ બંનેના સંધિકાળે તે સમરસ થઈ જાય.

આપણી બાબતમાં આપણે ગુજરાતી અને દેવનાગરી બે લિપિના ફેરફાર વિચારવાના છે. દેવનાગરીની શિરોરેખા તદ્દન કાઢી નાખવાથી ચાલુ હિંદી વાચકોની આંખને એ અડવી લાગે એ સ્વાભાવિક છે. તે માટે સળંગ શિરોરેખાને બદલે અંગ્રેજી અક્ષરોની સેરિફ જેવી ટૂંકી લીટીઓ નવા નાગરી અક્ષરોને મથાળે રાખવામાં આવે તો જૂની ઢબે ટેવાયેલાઓ તથા ચાલુ વાંચનારાઓને ટેકો મળે. એ જ રીતે, જો દેવનાગરી જેવી સમસ્ત ભારતની રાષ્ટ્રલિપિ શિરોરેખા જેવું પોતાનું અગત્યનું અંગ છોડી દેવા જેટલી તૈયાર થતી હોય, તો ગુજરાતે પોતાના જુદા પડતા નવ-દસ અક્ષરોનું મુદ્રણ ટાઈપરાઈટિંગ પૂરતું નાગરીકરણ કરી અરધે રસ્તે મળવા આવવું જોઈએ. એ નાગરીકરણ એટલે નાગરીમાંથી ગુજરાતીના થયેલા ક્રમ-વિકાસની રેખા પર, ગુજરાતી અક્ષરો સાથે એકરસ થઈ રહે એવું નાગરીકરણ. આ લખનારની શ્રદ્ધા છે કે જતે દહાડે શિરોરેખા વિનાની નાગરી અને નાગરીકૃત ગુજરાતી બંનેનો સંગમ થઈને તેમાંથી ફરી પ્રકટેલી હાલ જેવી ગુજરાતી લિપિ જ રાષ્ટ્રલિપિ બની રહેવાની છે.

ભારતના રાષ્ટ્રીય ઐક્યની દૃષ્ટિએ સમગ્ર દેશની એક લિપિ કરવાની હોંશમાં હમણાં હમણાં રોમન લિપિ (પશ્ચિમના દેશોમાં ચાલતા અંગ્રેજી અક્ષરોની લિપિ)ને જ રાષ્ટ્રલિપિ તરીકે સ્થાપવાની હિલચાલ શરૂ થઈ છે. તેની પાછળ કદાચ એ ખ્યાલ પણ છે કે દક્ષિણ ભારતમાં અંગ્રેજી શિક્ષણનો પ્રચાર બહોળો હોવાથી એ લોકો દેવનાગરી કરતાં રોમન લિપિથી વધુ પરિચિત છે. તેમ જ ત્યાંના લોકો હિંદીને 'આક્રમણ' સમજીને એ ભાષાની લિપિ પ્રત્યે વૈમનસ્યપૂર્વકનો પૂર્વગ્રહ રાખે છે એમને સંતોષી શકાય. પણ આવા નજીવા કારણ માટે, એક શાસ્ત્રીય રીતે ખીલેલી અને સર્વથા સંપૂર્ણ રૂપને પામેલી લિપિ (દેવનાગરી)ને ત્યજીને અપૂર્ણ—અધૂરી રોમન લિપિ સ્વીકારવી એ તો નરી સાંસ્કૃતિક પીછેહઠ છે. આ વિષયમાં કાકાસાહેબ કાલેલકરે એમના 'મંગલ પ્રભાત' પાક્ષિકમાં વિગતે ચર્ચા કરી છે.



જગતની વિવિધ લિપિઓ : દુનિયાનાં આજે જે સંખ્યાબંધ ભાષાઓ, બોલીઓ અને લિપિઓ ચાલે છે તેનો અભ્યાસ એ એક અતિ રસમય વિષય છે. તેનો વધારેમાં વધારે સંપર્ક અને ઉપયોગ બાઇબલ સોસાએટીઓએ સાધ્યો છે એમ કહી શકાય. ખ્રિસ્તી ધર્મના પ્રચાર અર્થે મથતી એ મંડળીઓએ દુનિયાની લગભગ બધી જ મુખ્યમુખ્ય ભાષાઓ અને લિપિઓમાં બાઈબલના અનુવાદો કરી છપાવ્યા છે. એ પૈકી સૌથી વધુ વ્યાપક અને અગ્રણી 'બ્રિટિશ ઍન્ડ ફૉરેન બાઇબલ સોસાએટી'એ



આજ સુધીમાં ૮૨૬ ભાષાઓ અને ૮૦ લિપિઓમાં બાઇબલના અનુવાદો બહાર પાડ્યા છે તેની ચયનિકામાંથી ચાળીસ વિવિધ લિપિઓના નમૂના આ બે પાનાઓ ઉપર આપ્યા છે. પહેલા પાના ઉપર ભારત તથા પડોશી દેશોની લિપિઓ છે, અને બીજા પાના ઉપર એશિયાના તથા અન્ય દેશોની લિપિઓ છે, જેનાં નામ દરેકના ખાનામાં ગુજરાતીમાં આપેલાં છે. મોટા ભાગનાં ખાનાંઓમાં છેડે જમણી બાજુ આપેલી સાલ તે, એ લિપિના સ્વરૂપનો સમય દર્શાવે છે. ચાળીસ લિપિઓ પૈકીની ચાર ઉપરથી નીચે ને બે જમણેથી ડાબે લખાય છે.

☆ ☆ ☆ મધ્ય-યુગના મર્મી કવિ-સાધકો

લેખક : શ્રી જયન્તીલાલ આચાર્ય, અમદાવાદ

૧. "આખી પૃથ્વી વેદ છે, સૃષ્ટિ કુરાન છે. કેટલાક શુષ્ક કાગળોના જથ્થાને પરિપૂર્ણ જગત માનીને, પંડિત અને કાજી લોકો નકામા પીડાય છે. સાધકનું અંતર જ કાગળ છે. તેમાં પ્રાણના અક્ષરોથી સત્ય ઝળહળી રહ્યું છે. સર્વે હૃદયોના મિલનથી જે વિરાટ માનવ-બ્રહ્માંડ રચાય છે તેમાં પરિપૂર્ણ વેદ અને કુરાન ઝળહળે છે. બહારની કૃત્રિમતાની અટકાયત દૂર કરીને," હે પ્રાણ, કોટિ બ્રહ્માંડનું સત્ય જુઓ. જગતમાં તો કાગળના નિષ્પ્રાણ અક્ષરોના પાઠકો જ જણાય છે! હે રજજબ, જીવને જીવને જે પ્રાણમય વેદ છે તે જ તું પઢ."

—રજજબ

૨. "વિસ્મૃતિ અને મોહ—અચેતનાનો ત્યાગ એ જ વિરતિ છે. ભગવાન છે આનંદસિંધુ. પ્રત્યેક જીવ છે તેમનું એક એક બિંદુ. આ જે પાર્થક્ય છે તેના મૂળમાં જીવનો 'આધાર ઘટાત્મક' અહં રહ્યો છે. આ અહંનો લોપ થતાં જ યોગ થવાનો સંભવ છે. મૃત્યુથી આ વિચ્છેદમૂલક ઘટનો લોપ થતો નથી, તેનો સાધનાથી ક્ષય કરવો જરૂરી છે."

—બાબાલાલ

૩. "હે બુલ્લા, તને લોકો જણાવે છે કે તું જઈને મસ્જિદમાં બેસ. મસ્જિદમાં બેસવાથી શો લાભ જો અંતરમાં જ નમાજ ન હોય તો? સહજમાં કંઈક સમજવા જાઉં છું ત્યાં તો પંડિતો ધમાલ મચાવે છે. હે બુલ્લા, મુક્તિ નથી મક્કા ગયે, જ્યાં લગી હૃદયમાંથી અહંકાર ટળે નહીં ત્યાં લગી. ગંગામાં નાહ્યે પણ મુક્તિ નથી. જ્યારે અહંકારને દૂર કરીશ ત્યારે જ મુક્તિ મળશે. હે બુલ્લા, પ્રભુના પ્રેમમાં જ મત્ત રહે. તારી નિંદા થવી હોય તેટલી થાઓ.

—બુલ્લેશાહ

૪. "નાથયોગીઓએ અનંત શૂન્યને 'ચિત્ત' દ્વારા અને 'સુખ' દ્વારા સભર કરવાનું ઇચ્છયું. પણ એમ તે કંઈ તે ભરાય? અને તેથી અમારે તેમાં પ્રેમને ઉમેરવો પડયો. તરત જ સુખ આનંદ બની ગયું! અને 'સત્' વગર 'ચિત્ત' કેમ સંભવે? આ રીતે સત્માં, ચિત્તમાં અને આનંદમાં પ્રેમ ભળવાથી તે અનંત શૂન્ય પૂર્ણ થઈ ઊઠયું. અમારું બધું કામકાજ એ પરિપૂર્ણ શૂન્યથી ચાલે છે. સુખ તો થઈ એક નાની ચીજ, તેનાથી કંઈ અનંતનું અંતર ભરપૂર થાય? નાની ચીજ હોવાને કારણે તે વાતવાતમાં મલિન થઈ જાય છે.... શૂન્યમાં જ મળી સુખરીત. ક્ષુદ્રભાવ ઊતર્યો માટીમાં. અને પછી આ માટીના દેહનો મહિમા ચાલ્યો. એમ તે કંઈ સાધના આગળ વધે? સુખને આનંદમાં રૂપાંતરિત કરો, પ્રેમની સાથે તેનો યોગ સાધો અને જોશો કે બધું જ શુદ્ધ મુક્ત થઈ જશે."

પૂ. ક્ષિતિમોહન સેને ઉતારેલી 'બાઉલવાણી'માંથી

ભારતભૂમિ સાધનાભૂમિ છે; તેને ખૂણે ખૂણે સાધનાની પીઠો, ગુપ્ત કે જાણીતી આવેલી છે. આ સાધનાનું વહેણ અખંડભાવે વહેતું આવે છે. આપણે જાણીએ છીએ કે ગંગા નદીનું મૂળ ગંગોત્રીના જાણીતા તીર્થધામથી પણ દૂરસુદૂર બરફથી ઢંકાયેલા પહાડોમાં આવેલું છે. ત્યાંથી ઉદ્ભવતું જળ ઠેઠ નીચે ઊતરતું ભારતનાં શહેરોને પવિત્ર કરતું વહી રહ્યું છે. તેવી રીતે ભારતના પ્રાચીન ક્રાન્તદર્શી મનીષી કવિઓની સ્વાનુભૂત વાણીની અમૃતધારાનું પાન કરીને કેટલાય સાધુસંતોએ તેને જનસાધારણને માટે સહજભાવે

વહેતી કરી છે. આ રીતે જે દુર્લભ હતું તે સુલભ થાય છે, જે તત્ત્વપૂત હતું તે સહજ સરળ બને છે, જે અધિકારી પૂરતું હતું તે સર્વસાધારણને ગમ્ય થાય છે. આને જ રવીન્દ્રનાથે ભારતની 'સ્વકીય સાધના' કહી છે અને એને જ આપણે મૂળ ઇતિહાસ ગણ્યો છે.

આ ધારા એકધારી વહેતી હોવા છતાં બહારથી તેમાં જળનો ભરાવો થવાથી ભરતી કે ભરાવો ઓછો કે નહિવત થતાં ઓટ જણાય છે. ઇતિહાસમાં આવા તબક્કાઓને સુવર્ણયુગ કે અંધકારયુગ કહેવામાં આવે છે.

આવો એક ઉછાળો આપણે જેને મધ્યયુગ કહીએ છીએ ત્યારે આવ્યો. આ મધ્યયુગ એટલે પશ્ચિમમાં જેને મધ્યયુગ કહેવાય છે તે નથી. દક્ષિણમાંથી ત્યાંનું ભક્તિનું એક વિશિષ્ટ તત્ત્વ લઈને રામાનંદ ત્યારે ઉત્તર ભારતમાં આવ્યા, એટલે આશરે ઈ. સ. ૧૪૦૦ની આસપાસ. ત્યારથી આપણે આ મધ્યયુગની શરૂઆત ગણી શકીએ. આ રીતે તેઓ યુગગુપ્ત ગણાય અને તેમનું દ્વાદશ શિષ્યમંડળ એક નવીન ધર્મ-ચક્રપરિવર્તન, અથવા કહો કે ભિન્ન ભિન્ન સાધનાઓનો સમન્વય સાધનારું યુગમંડાણ લાવ્યું.

રામાનંદ આવ્યા ત્યારે મુસલમાનોનાં આગમન, પ્રભાવ તેમ જ સંહતબળને લઈને હિંદુ સમાજ પરા-ભૂત થઈ ગયો હતો, તેની પ્રાણશક્તિ ક્ષીણ થઈ ગઈ હતી. તે સમયે કોઈ સમન્વયકારી બળ ન હતું. બહારથી હણાયેલો સમાજ મુસલમાનોના પ્રત્યાઘાતથી અનુપ્રાણિત થયો અને સૂફી સાધકો જેવા કે અલ–હુજવીરી તેમ જ ચિશ્તીના સમભાવી વલણથી એક નવું જોમ પ્રગટયું. બન્ને કોમના સાચા ધર્મસાધકોના સમન્વયથી એક વિશિષ્ટ પ્રકારની મરમીસાધના જન્મી, જેનાં ઉજ્જ્વલ દૃષ્ટાંતો કબીર, દાદૂ ઇત્યાદિ મરમીઓ છે. રાષ્ટ્રની નહિ પરંતુ હૃદયની પીઠ પર બંને કોમના મરમીઓ એક થયા અને આ તે વખત પૂરતી તો એક મહાન સિદ્ધિ હતી. મધ્યકાળના મરમીઓનું આ મહત્ત્વનું પ્રદાન ગણી શકાય.

તદુપરાંત રામાનંદે જાતિપંક્તિભેદ દૂર કર્યો. તેમના પ્રથમ બાર શિષ્યોમાં ઘણા હલકા વર્ણના હતા. વળી, નારી પણ સાધનાને માટે અધિકારી છે એ સ્વીકારાયું. ગમે તે વર્ણનો માણસ હોય પણ જ્યારે તે ભગવાનનું શરણ સ્વીકારે છે, ત્યારે તેની પૂર્વની જાતિ નવીન દીક્ષિત જીવનમાં લીન થઈ જાય છે એમ તે વખતે માન્યતા પ્રવર્તી. આમ સાધના જીવનલક્ષી છે, તેના તરફ સમાજના સૌ કોઈ અભિમુખ થઈ શકે છે, એ એક નવપ્રદાન થયું. અહીં બાઉલવાણીનો એક પ્રસંગ ટાંકવો યથાર્થ ગણાશે. બાઉલો કહે છે કે, જો આપણે આપણી ખાળનું પાણી ગંગાના પાણીમાં રેડીએ તો તે ગંગાજળ થઈ જાય છે, પણ જો ગંગાના પાણીને આપણા ખાળમાં આણીએ તો તે આપણા ખાળનું ગણાય, તેવી રીતે માણસ પોતાની સાધનાને કોઈ બૃહદ્ સાધનામાં ભેળવે તો તે બૃહદ્ બની જાય છે અને બૃહદ્‌ને પોતાની સંકીર્ણ પ્રણાલિકામાં ભેળવે તો તે બૃહદ્ મટી જઈને સંકીર્ણ થઈ જાય છે. આ રીતે એક વિરોધી સંસ્કૃતિની સાધનાને સ્વીકારવાથી, આત્મસાત્ કરવાથી, એક નવીન બલવતી સાધના પ્રગટ થવા પામી.

મધ્યયુગના મરમીઓ જીવન કે તેની જવાબદારી પ્રત્યે ઉદાસીન ન હતા; કારણ કે તેઓ જીવન જેવું છે તેવું સર્વાંગભાવે સ્વીકારતા. સંસારમાં રહ્યા છતાં તેઓ જળકમળવત્ રહેવા લાગ્યા; અર્થાત્, તેઓ સંસારમાં હતા, પણ સંસારના નહોતા. ઉચ્ચજીવન ગાળવું હોય તો સંસારનો ત્યાગ કરવાની જરૂર નથી; મુક્તિ તો અંતરની વસ્તુ છે, ભગવાન અંતરમાં અંતર્યામી તરીકે વિરાજી રહ્યા છે. સંન્યસ્ત લઈને ભગવાં કપડાંથી માત્ર કાંઈ વળવાનું નથી, ભગવો રંગ હૃદયને લગાડવાનો છે. આવી આંતરજીવનની, કેટલીક અનુભવને લઈને સત્ય ઠરેલી વાતો સ્વીકારાવા લાગી. મધ્યયુગના નિરક્ષર ઘણા કવિમરમીઓની વાણીમાં આનાં ઉદાહરણો મળે છે. કબીરની વાણી તો સૌને મોખરે જ્વલંત જ્વાળા સમી ઝળહળે છે.

આ જે સંતપરંપરા હતી તેના મુખ્યત્વે બે પ્રકાર છે : એક શાસ્ત્રને માનીને તેને સંમત સાધના કરનારા અને બીજા પોતાના અનુભવને આધારે ગુરુની દોરવણી નીચે સાધના કરનારા. મધ્યયુગના ઘણાખરા મરમીઓ અનુભવને સત્ય માનીને આગળ વધનારા હતા. આને લઈને જેમ પ્રાચીન કાળમાં અધ્યયનની બાબતમાં ગુરુનું

અનન્ય સ્થાન હતું તેમ મધ્યયુગમાં પોતાની સાધનાને દોરવણી આપનાર તરીકે ગુરુનો મહિમા વિશેષ આકાર ધારણ કરવા લાગ્યો. કેટલાય નિરક્ષર હીનકુલોત્પન્ન મરમીસાધકો થઈ ગયા, જેમની કશી જ માહિતી આપણને મળતી નથી. કેટલાકે પોતાની વાણી ગુરુને નામે જ રચી છે. આચાર્ય ક્ષિતિમોહન સેન જણાવે છે કે કબીરનો દીકરો કમાલ અને તેમની પુત્રી કમાલી બંનેય મહાન સાધકો થઈ ગયાં. જ્ઞાનદાસ કરીને વળી એક ઉત્તમ કવિ અને મરમી થઈ ગયા. તેમની વાણી ભાગ્યે જ સાંભળવાની મળે છે.

આ કવિમરમીઓએ અથવા મરમીકવિઓએ પોતાની વાણી પોતાની સ્વભાષામાં રચવાથી તે તે ભાષાને સર્વત્ર એક શક્તિ, એક સમૃદ્ધિ મળી છે. ઉત્તર ભારતના સંતો પર સૂફી સાધકોની અસર થવાને કારણે એક નવીન પરિભાષા જન્મી. આંતર અનુભૂતિને દર્શાવવાને માટે તેમણે સ્થૂળ પ્રતીકો યોજ્યાં. પરિણામે અભિવ્યક્તિનાં સ્થૂળ અને સૂક્ષ્મ એમ બે સ્વરૂપો થયાં. શૂન્ય શિખર, ત્રિવેણી સંગમ, સનમ, ગગન, એવા ઘણા શબ્દો વિશિષ્ટ રીતે યોજાવા લાગ્યા. કાયાયોગની પણ એક પરિભાષા જન્મી. આંતરિક સાધના અને અનુભૂતિ પ્રત્યે સચ્ચાઈ અને વફાદારીને લઈને તેમની વાણીમાં એકવેધકતા, ઓજસ્ પ્રગટયું. વાણી સ્વયંભૂ સ્ફુરી. રવિદાસ, મીરાં, અખો, ભાણ, મીઠો, ઢાઢી એવાં પ્રાંતે પ્રાંતે દૃષ્ટાંતો મળશે. મધ્યયુગની મરમીસાધકોની વાણીના હસ્તલિખિત ગ્રંથો ઘણાખરા અપ્રગટ જ પડયા છે. જેમના સંપ્રદાય કે પંથ ચાલે છે તેમના મુખ્ય મુખ્ય સ્થળે અપ્રગટ વાણીના ગ્રંથો વાંચવામાં આવે છે. અનુયાયીઓ તેને જ શાસ્ત્રવાક્ય માનીને પોતાના જીવનનું માર્ગદર્શન મેળવે છે. મને લાગે છે કે ભારતના મધ્યયુગના મરમીસાધકોની વાણી જેમ છે તે જ સ્વરૂપે પ્રગટ કરવામાં આવે તો તેમાંથી ભાષા, સંસ્કૃતિ, સાધના, ભક્તિ, જ્ઞાન, અગમ્યવાદ એમ અનેક રીતે તેમાંથી તુલનાત્મક રીતે જાણવાનું મળે. શીખલોકોના 'ગ્રંથસાહેબ' આવું એક જાણીતું દૃષ્ટાંત છે. કબીરના કહેવા પ્રમાણે ભાષા વહેતું પાણી છે એ વાતની સાક્ષી મધ્યકાળના સર્વ પ્રાંતના મરમીકવિઓ પૂરી પાડે છે.

અહીં એક મહત્ત્વનો પ્રશ્ન વિચારણીય છે. આચાર્ય ક્ષિતિમોહન સેન જણાવે છે કે, "તે વખતે ભારતમાં સૂક્ષ્મ વિચારબુદ્ધિનો કે તીક્ષ્ણ ચિંતનશક્તિનો અભાવ હતો એમ નથી. ઉચ્ચ શ્રેણીના ચિંતનશીલ પુરુષો ન્યાય, દર્શન, કળા, સાહિત્ય વગેરેની અનેકવિધ ચિંતનધારાથી, પોતાની અસાધારણ તલસ્પર્શી વિશ્લેષણશક્તિથી જગતને આશ્ચર્યમાં ગરકાવ કરતા હતા. પરંતુ અભાવ હતો માત્ર એક, અને તે યથાર્થ જીવનની યોગદૃષ્ટિનો, એક મહાન આદર્શનો. તે સમયે આ આદર્શ, દૃષ્ટિશક્તિ અને સર્જનશક્તિ ક્ષુદ્ર, ક્ષીણ અને સંકીર્ણ થઈ ગયાં હતાં."* આ અભાવને દૂર કરવા માટે તે સમયે કેવા કેવા પ્રયત્નો થયા, ભારતના વિશાળ પટ પર તે કઈ છાપ અંકિત કરી ગયા, એ પણ તે સમયની સાધનાનો, તેને સ્પર્શ કરતો એક મહત્ત્વનો મુદ્દો છે.

શ્રી અરવિંદ તેની આ પ્રમાણે રજૂઆત કરે છે.* મુસલમાનો ભારતમાં આવ્યા પછી જે પ્રશ્ન ઊભો થયો તે મુખ્યત્વે બે સભ્યતાઓની વચ્ચેના સંઘર્ષનો પ્રશ્ન હતો. આ સંઘર્ષનો ઉપાય બે રીતે થઈ શકે તેમ હતો : (૧) બંને સંસ્કૃતિઓ કોઈ ઉચ્ચ અધ્યાત્મભાવિ સાધનામાં સમન્વિત થાય, અથવા (૨) ધાર્મિક વિરોધને વેગળો રાખીને રાજકીય રાષ્ટ્રભાવનાની જાગૃતિ સંભવે. શ્રી અરવિંદ જણાવે છે કે અકબરે ઇસ્લામના દૃષ્ટિબિંદુથી પ્રેરાઈને તે પ્રયત્ન કરી જોયો. પરંતુ તેમનો ધર્મ બૌદ્ધિક તેમ જ રાજકીય દૃષ્ટિબિંદુથી પ્રેરિત હોવાને કારણે તે બંને કોમોની ધાર્મિક ભાવનાને પ્રભાવિત કરી ન શકયો અને ધર્મથી ઉચ્ચ કોઈ આધ્યાત્મિક કક્ષાએ ઉન્નતિ પામ્યો નહીં. એટલે તે સમયે તે પ્રયાસ સફળ થયો નહીં. ક્ષિતિબાબુ જણાવે છે કે, ઈ. સ. ૧૫૮૬માં દાદૂની સાથે શહેનશાહ અકબરનો ફતેહપુર સિક્રીની પાસે ચાળીસ દિવસ સુધી વાર્તાલાપ થયેલો. દાદૂના મુખ્ય શિષ્યો રજજબ અને જનગોપાલના મત પ્રમાણે દાદૂની સાથે થયેલા આ વાર્તાલાપને પરિણામે અકબરશાહે હિજરી સનને બદલે ઈલાહી સનને નામે નવો સંવત શરૂ કરેલો. વળી તેમણે પોતાના નામ અંકિત થયેલી મુદ્રાઓને ઠેકાણે ભગવાનના નામની મુદ્રાઓ કાઢી. મુદ્રાની એક બાજુ 'અલ્લાહુ અકબર'

* 'મધ્યયુગની સાધના ધારા', ગુજરાત વિદ્યાસભા, પૃ ૪

* 'The Foundations of Indian Culture પૃ ૪૩૩

અને બીજી બાજુ 'જલ્લ જલાલુહ' અંકિત કરવામાં આવ્યું. અકબર પર દાદૂની ઘણી સારી છાપ પડી હતી, પણ તેનું કંઈ વિશેષ પરિણામ આવ્યું નહીં. ગુરુનાનકે આધ્યાત્મિક દૃષ્ટિબિંદુથી પ્રયાસ કર્યો, પણ આખરે તેમનો પ્રયાસ શીખસંપ્રદાયમાં પરિણમ્યો. ત્યાર પછી રામદાસ સ્વામીની પ્રેરણા તળે શિવાજીએ પુનરુત્થાનનો વાવટો ફરકાવ્યો, પણ અંતે તે પેશ્વાશાહીમાં પરિણમ્યો. અહીં નોંધવું જરૂરી છે કે દાદૂ જન્મથી મુસલમાન હોવા છતાં તેમણે 'બ્રહ્મ સંપ્રદાય' પ્રવર્તાવ્યો હતો.

ઉપર જણાવેલી બાબતની અસર સમાજ પર તેમ જ તે સમયની સર્વ પ્રકારની અભિવ્યક્તિ પર પડેલી. તેમાંથી બંને કોમોના સાધકો, મરમીઓ તેમ જ કવિઓ 'મુક્ત શી રીતે હોઈ શકે? આ દૃષ્ટિબિંદુથી તે સમયના કવિઓનો અભ્યાસ કરવામાં આવે તો તેમાંથી આપણને ઘણું જાણવાનું મળે.

આ બધી પરિસ્થિતિનો ઉપસંહાર કરતાં આચાર્ય ક્ષિતિમોહન સેન જણાવે છે કે "અનેક પ્રકારની સાધના દ્વારા, બધા ધર્મોમાં ભ્રાતૃભાવ અને યોગસ્થાપન કરવાની તેમની બધાની તીવ્ર ઇચ્છા હતી. વારંવાર એક સાધક પછી બીજા સાધકે આ જ પ્રયાસ કર્યો છે. વારંવાર આંશિકભાવે સફળ કે નિષ્ફળ થયા છે, તોયે પ્રયાસ છોડ્યો નથી. . . .આ અભ્યાસ પરથી આપણને સમજાય છે કે બધા ધર્મોની સાથે ભાઈચારો સ્થાપવા, બધી સાધના અને માનવોની સાથે ઐક્ય સ્થાપવા તેમને કેવી વ્યાકુળતા હતી. મનમાં થાય છે કે જાણે આ મૈત્રી એ જ ભારતની (ભગવન્નિર્દિષ્ટ) શાશ્વત સાધના છે. જ્યાં લગી તે પૂરી નહિ થાય ત્યાં લગી ભારતની મુક્તિ નથી."[૧]

---

૧. 'મધ્યયુગની સાધનાધારા',

AFRICA : THE LAND OF SAFARI

The following morning, when I woke up, I saw the brilliant sunshine of this tropical country against the background of cloud-ridden crests of the surrounding hills, and the orange gold of the rising sun illuminated the emerald green of coniferous trees. I soon found that I was at Emali, 3,718 feet high. And as the train passed from lesser heights to greater ones, the air became cooler and I protected myself with a woollen blanket. As the sun rose higher, the crystal-clear window panes of my carriage flashed before my eyes, fast receding panorama of retreating jungles with their wild denizens. I could see frolicking deer, running zebras and wild buffaloes scratching their heads against the leafy trees. A flock of wild ostriches came goose-stepping through the forest and giraffes stopped for a while with their long weird necks and looked wistfully at the passing train. It was Africa, the land of dense forests and happy *Safari*, where tourists liked to spend their holidays and hunt wild animals. But to me it was a different land—a land of commercial enterprise and youthful adventure.

—N. K. Mehta

(From ' Dream Half-Expressed ')

☆☆☆ શ્રી અરવિંદનો ગુજરાતી કવિતા પર પ્રભાવ

લેખક : **શ્રી 'ઉશનસ્'** : આચાર્ય, વલસાડ કૉલેજ, વલસાડ,

આખાયે વિશ્વમાં મધ્યયુગીન 'અચલાયતનો' તૂટતાં નૂતન પ્રકાશની જે લહર ફેલાઈ ગઈ ત્યાર-પછીનો માનવજાતિનો સૌથી પ્રમુખ ઉદ્‌ગાર 'મુક્તિ'નો રહ્યો છે; આખા પૃથ્વીગ્રહ પર આ શબ્દ જાદુની માફક મોહિની ફેલાવે છે; આ ગાળાનો સૌથી અણગમતો શબ્દ 'બંધન' છે. નૂતન ચૈતન્ય બંધન નામે તોડીફોડી નાખવા સર્વત્ર આક્રમક બનતું જણાય છે; આપણા ભારતમાં તો બધા જ સ્થૂલ અને સૂક્ષ્મ અર્થમાં 'ગુલામી' પ્રવર્તતી હતી; પ્રજાચૈતન્ય જ પરાધીનતાની મૂર્છામાં હતું; આપણે આંતરબાહ્ય બધી જ રીતે ગુલામ હતા; અને 'પરાધીનતા હોય તો સ્વપ્ને પણ સુખ ન મળે' એવું કાંઈ અહીં કોઈ સંતકવિ ગાઈ ગયો છે. સામ્રાજ્યવાદી શાસન જો સફળ થાય તો તેના પરિણામસ્વરૂપ શાસિત પ્રજામાં સ્વાતંત્ર્યની ભાવનાનો બીજવિક્ષેપ કર્યા વિના રહેતું નથી. બર્કે બ્રિટિશ પલામૅન્ટમાં તેના ભાષણમાં કહ્યું હતું કે, 'In imperialism nothing fails like success.' તે આ અર્થમાં. અંગ્રેજી સુશાસનને પરિણામે જે શૈક્ષણિક વિદ્યાપીઠોત્થ રૅનેસાં અહીં પ્રવર્તમાન થયું તેના ભારતીય પ્રતિશબ્દરૂપે અંગ્રેજી સલ્તનતની સંધ્યાએ ગાંધીજી, રવીન્દ્ર અને અરવિંદની ત્રિમૂર્તિનો ઉન્મેષ પ્રગટ્યો. આ ત્રિમૂર્તિએ ગુલામી અને સ્વાતંત્ર્ય બંને શબ્દોનું ગહન અર્થઘટન કરી આપ્યું એટલું નહીં આપણી સ્વતંત્રતાની લડતની મકસદ ને મંઝિલ તમામનો ભારતીય નકશો ઉપસાવી આપ્યો. આપણે જે નૂતન ભારતનું નિર્માણ કરવા માગતા હતા તે તસવીરનાં રૂપરંગ-ચહેરોમ્હોરો બરાબર પ્રગટ કરી આપ્યો. આ દર્શન-વર્ણન એમણે એવું તો કર્યું કે આપણી ઉપનિષદ્-બાંધી ભૂમાસુખની વ્યાખ્યાને અનુરૂપ થઈ રહી, આ ત્રણેની લડત. એમનો સંદેશો—એમનો રાષ્ટ્રવાદ સંકુચિતતાની તમામ સરહદોને વટાવી ગયા અને એ લગભગ જાગતિક સુખનો, સાર્વભૌમ સુખનો ઢંઢેરો બની રહ્યા. માનવજાતનો મુખ્ય ને સ્વાભાવિક પુરુષાર્થ 'સુખ' માટે છે. આ સુખની વ્યાખ્યા ભારતમાં આ પ્રમાણે કરવામાં આવી છે : 'नाल्पे सुखं, भूमैव सुखम्' જે અખિલ છે તેમાં જ સુખ છે; અલ્પ ને ખંડમાં સુખ નથી; પરિણામે આ ત્રણે જણનો કાર્યક્રમ કેવળ રાજપ્રકરણી ને રાષ્ટ્રીય બનવાને બદલે વૈશ્વિક ને સર્વાંગીણ બની રહ્યો. એ માનવજાતની મુક્તિનો, એટલે જ તો, સુખનો કાર્યક્રમ બની રહ્યો. અહીં જ્યારે આ ત્રિપુટી દ્વારા આવો આવો ક્રાંતિકારી વિચાર થતો હતો ત્યારે પશ્ચિમમાં માર્ક્સ-લેનિનનો લોહિયાળ ક્રાંતિનો માનવજાતના સુખનો બીજો ઉદ્દામ વિચાર એક જુવાળની માફક વિશ્વમાં ફેલાતો જતો હતો; આ ત્રણ વિભૂતિનો કાર્યક્રમ ભારતમાં તો આ લોહિયાળ કાર્યક્રમનો વિકલ્પ બન્યો એટલું જ નહીં, એણે આખા વિશ્વમાં પણ 'બીજો રસ્તો' હોવાનું આશ્વાસન ઊભું કર્યું; વિનોબાજી કહે છે તેમ નિરીશ્વર તામસી 'સામ્યવાદ' સામે સેશ્વર આત્મવાદી સાત્ત્વિક 'સામ્યયોગ'નો આદર્શ રજૂ કરવામાં આવ્યો છે. જગત સુખની final છેવટે તો આ બે વચ્ચે જ ખેલવાની છે. સામ્યવાદ ઈશ્વરને રૂખસદ આપી કેવળ માનવકલ્યાણનાં સ્વપ્નો સેવે છે; ભારત ધર્મ અને આત્માને વચ્ચે રાખી માનવસુખની બુનિયાદ નાખવા મથે છે.

આધુનિક કવિતા વિષય પરત્વે ગાંધીજી અને અભિવ્યક્તિ પરત્વે પ્રો. ઠાકોરના ખભે ચડીને ચાલે છે એ ઉક્તિ મુખ્યત્વે તો સાચી છે. પણ ગાંધીજી એટલે ભારતીય દૃષ્ટિએ વિષય અને ટાગોર એટલે પશ્ચિમી દૃષ્ટિએ અભિવ્યક્તિ એમ સમજવામાં કોઈ આપત્તિ નથી. ગાંધીજી, રવીન્દ્ર અને શ્રી અરવિંદ એમ ત્રણે મળીને ભારતીય દૃષ્ટિકોણ ઊભો થાય છે. સત્યં શિવં સુંદરમ્ એમ એક ત્રયી છે, તો કર્મ, ભક્તિ અને જ્ઞાન એમ એક બીજી ત્રયી છે. ગાંધીજી એટલે સત્ય અને કર્મ, રવીન્દ્ર એટલે ભક્તિ અને સૌંદર્ય, શ્રી અરવિંદ એટલે શિવમ્ અને જ્ઞાન. આમ સમીકરણો થયાં અને તેમાં કશુંક તાત્ત્વિક દૃષ્ટિએ સત્ય પણ જોઈ શકાશે; આપણી આધુનિક પંડિતયુગોત્તર ગુજરાતી કવિતામાં આ ત્રિવેણીસંગમનું તીર્થ પ્રગટ્યું છે;

આપણી ગાંધીયુગની આધ્યાત્મિક ચેતનાની લટત્રયી છે. ત્રણે લટો એકબીજામાં ગૂંથાઈ-ગૂંચવાઈ પણ ગયેલી છે; અને એ સાવ સ્વાભાવિક પણ છે. આપણે આ ત્રિલટગુંફનમાંથી માત્ર શ્રી અરવિંદલટનો જ વિચાર કરીએ.

શ્રી અરવિંદ ગાંધી-તિલકની કક્ષાના મહાન દેશભકત છે. શ્રી અરવિંદે માથા સાટે ક્રાંતિસંગ્રામમાં ઝુકાવ્યું હતું; એ લડત દરમ્યાન એમણે ઊંડી સૂઝથી જોઈ લીધું કે ભારતની આઝાદી જો માનવજાતિના સ્થાયી ને શાશ્વત સુખની પીઠિકા બનવાની હોય તો રોગના બાહ્ય ઉપચારો દ્વારા તેનું નિવારણ શક્ય નથી; પ્રશ્નના મૂળમાં જવું જોઈએ. રોગની સંપૂર્ણ ને આમૂલ ચિકિત્સા થવી જોઈએ. શ્રી અરવિંદ માનવજાતના રોગનું મૂળ પકડી પાડે છે; તે છે સાંપ્રત માનવપ્રકૃતિ ને ઉપાય છે પ્રકૃતિનું સંપૂર્ણ રૂપાંતર; એટલે કે 'યોગ; પૂર્ણયોગ. એમણે સૂત્ર ઉચ્ચાર્યું 'માવજાતને યોગ પાછો આપવો પડશે.' એમણે, ભગવાન બુદ્ધ પછી એમણે જ જોયું કે માનવજાતનું દુઃખ છે 'જુદાઈ'; જે મૂળભૂત રીતે છે તેનાથી 'જુદાઈ'; અને 'જોડાણ', અદ્વૈત જ એનો ઉપાય છે. જોડાણ એટલે જ યોગ;; પૂર્ણ જોડાણ એટલે પૂર્ણયોગ. શ્રી અરવિંદે આ જૂનો યોગ માનવજાતિના સુખમાં નૂતન રીતે પ્રયોજ્યો; એમનું પોંડિચેરીગમન બુદ્ધના મહાભિનિષ્ક્રમણ જેટલું જ માનવ સુખસાધના તરફનું મહાન પ્રસ્થાન હતું; કોઈ કાયરનું પલાયન ન હતું. કાર્યક્રમના કેન્દ્રમાં ભૂગર્ભ-ગમન હતું. કોઈ પણ જહાલ ક્રાંતિકારીના ભૂગર્ભમાં જવા જેવું જ, બરાબર એના જેવું જ પ્રગતિશીલ; એના જેવું જ જહાલ; માર્કસે બોધેલા વાસ્તવવાદ જેટલું જ વાસ્તવવાદી Surrial નહીં, Super-real, Realityના કેન્દ્રમાં પ્રતિષ્ઠિત. આમ યોગ એ માનવજાતિના સુખનો સક્રિય રીતનો વાસ્તવવાદી કાર્યક્રમ છે. શ્રી અરવિંદે જોઈ લીધું કે માનવજાતિના પ્રશ્નો ભૂખ-પ્યાસ, ઘર ને કપડાં જ નથી; પ્રશ્નો એનાથી હજી ગહન છે. પ્રશ્નોનો પ્રશ્ન ક્યાં છે? केन एकेन उपादेन सर्वं सिद्धं भवति" એ શું છે? માનવજાતનું દુઃખનું કારણ છે એનું પ્રાકૃત મન. મનને મનસાતીતમાં પલટાવી નાખવું; એટલે કે સ્વરૂપાન્તર Transformation એ જ વિશ્વરૂપાંતર; Revolution—યુગપલટો એટલે જ વિશ્વપલટો; આ સિવાયનું બધું; ઊણું-અધૂરું જ. બુદ્ધ-ઈશુની કરુણાપૂર્ણ માનવતા જ માનવનું આખરી ધ્યેય ન હોઈ શકે; પણ તેથીય આગળ કદમ ઉઠાવવાં પડશે; ક્યાં?

શ્રી અરવિંદનો જવાબ : 'One step more and I am god' એક વધુ કદમ ને દિવ્યતા. ઈશુ-ગાંધી પૃથ્વી ઉપર સ્વર્ગ ઉતારવા મથતા હતા; પણ શ્રી અરવિંદે કહ્યું કે, પૃથ્વીને જ આંતરપ્રક્રિયા દ્વારા સ્વર્ગમાં સ્ફુટ થવાનું છે. ગાંધીજીની પ્રવૃત્તિ કેન્દ્રગામી છે; શ્રી અરવિંદની કેન્દ્રોત્સર્ગી. આવું ધરમૂળનું વૈજ્ઞાનિક રીતે શ્રદ્ધેયચિંતન કવિઓને ન આકર્ષે તો જ નવાઈ. ગાંધીયુગમાં ગાંધીપ્રભાવ વચ્ચે પણ આ ચિંતન સક્રિય હતું ને પ્રભાવક હતું. અલબત્ત એ ગાંધીવાદ જેવું બુલંદ નથી. A still small voice within જેવું આભ્યંતર છે; પણ એ સંભળાતું રહ્યું છે. પૂજાલાલનો 'પારિજાત' પ્રગટ થયો ત્યારે ગુજરાતી કવિતાએ કશાક આવિર્ભાવનો સ્પંદ અનુભવ્યો; પારિજાત અલબત્ત કોઈ મોટા કવિની કૃતિ ન હતી; તોપણ એણે ઠાકોર, રામનારાયણ અને વિષ્ણુપ્રસાદ જેવાની પ્રશસ્તિ કેમ પ્રાપ્ત કરી? એ ગાંધીવાદી કૃતિ ન હતી; એ શ્રી અરવિંદ-દર્શનની પ્રથમ બુલંદ અભિવ્યકિત હતી; એ આવિર્ભાવની પ્રથમ બુલંદ અભિવ્યક્તિ લેખે જ હવે તો તે ઈતિહાસમાં ટકશે; પણ 'પારિજાતે' એનું ઐતિહાસિક કામ પતાવ્યું હતું. શ્રી અરવિંદની પરિભાષાની એ Primer બની. ગુજરાતી ભાષાએ એક નવું જ ઓજસ્ અનુભવ્યું. પૂજાલાલથી વધુ શક્તિશાળી એવા બે પ્રમુખ કવિઓ શ્રી સુંદરમ્-ઉમાશંકર ગાંધીદર્શનનો બોજો વહેતા પોઠી હતા. તેમાં શ્રી સુંદરમ્‌ને પ્રગટ ને બુલંદ ગાંધીવાદી હતા તે શ્રી અરવિંદનાય બુલંદ ઉદ્‌ગીતિ બની રહ્યા; શ્રી સુંદરમ્‌ની સત્યની શોધવૃત્તિ નર્મદ જેવી આક્રમક, કાન્ત જેવી ગહન ને કલાપી જેવી આર્ત્ત છે. શ્રી સુંદરમ્‌નું સાબરમતીથી પોંડિચેરીપ્રસ્થાન એક કાર્યક્રમમાંથી બીજા કાર્યક્રમમાં ઉગ્રતર પ્રવેશ જેવું છે. અને ગુજરાતના સંસ્કારજીવનનું મહત્ત્વનું પ્રકરણ પણ છે. એમની 'વસુધાથી' દેવસુધાની આ યાત્રા વિશે જિજ્ઞાસુએ મારો શ્રી સુરેશ દલાલ સંપાદિત 'તપોવન'માંનો 'યાત્રા' વિશેનો લેખ જોઈ જવો જોઈએ. એ આખીય વાત ફરીથી

અહીં કહેવી ઉચિત નથી. પણ શ્રી અરવિંદ દર્શનની કલાયુકત ઉદ્ગીતિ — કહો કે એક શિખર—સુંદરમ્‌ની
'યાત્રા'માં સદાકાળ માટે અંકિત થએલ છે. શ્રી સુંદરમ્ ગુજરાતના શ્રેષ્ઠ અરવિંદ પ્રભાવિત કવિ છે. હજી
સુધી તો શ્રી અરવિંદનું 'શિવમ્' ગુજરાતીમાં શ્રી સુંદરમ્ દ્વારા 'સુંદરમ્' પણ બન્યું છે.

અહીં એક વાત નોંધવા જેવી મને લાગે છે. શ્રી અરવિંદદર્શન ગુજરાતી સાહિત્યમાં અંબુભાઈ પુરાણી
દ્વારા ગદ્યમાં આવ્યું હતું, પણ તે ફેલાયું છે 'પારિજાત' પછી, ને શ્રી અરવિંદની શાસ્ત્રીય ચર્ચા કે શિબિરો
ને સાધનાથી નહીં, તેટલું તેમની કવિતાના સીધા સ્પર્શથી થયું છે. દીવાથી દીવો પ્રગટે એમ. વધુ તો એ
એક એસ્થેટિકસના ભાગરૂપે પમાયું છે. સાધકોનીય બહાર. શ્રી સુંદરમે પાંડિચેરીથી 'દક્ષિણા' ત્રૈમાસિક શરૂ
કર્યું એમાં જે કાવ્યો પ્રગટવા લાગ્યાં તેમાં એવા કવિ પણ લખતા હતા જે રીતસરના સાધકો હતા નહીં;
એટલું જ નહીં શ્રી અરવિંદ—દર્શનથીય અનભિજ્ઞ હતા. શ્રી સુંદરમ્ શાળાના પ્રજારામે 'પદ્મા' ને 'નાન્દી'
દ્વારા, અનુવાદો ને સ્વતંત્ર સર્જન દ્વારા એ તંતુને કલામાં ઝંકૃત કર્યો છે. પ્રમુખ બીજા કવિઓમાં શ્રી
જયંત પાઠક, રાજેન્દ્ર, હરીન્દ્ર, સુરેશ દલાલ, ભરત ઠક્કર, રતિલાલ છાયા, દિનેશ માહૂલીકરની કવિતામાં એનું
અસરણન છે. કયાંક સાધક લેખેનું, ને વધુ તો aesthetic અનુભૂતિ જેવું. આમાંના કેટલાક શ્રી
અરવિંદની કંઠીવાળા નથી ને કયારેક સામ્યવાદી નિરીશ્વરરીતિની કૃતિઓ પણ લખતા માલૂમ પડયા છે; કેટલાક
તો કેવળ હતાશ ને નષ્ટ છે. પૂજાલાલ, સુંદરમ્, પ્રજારામ, ભરત ઠક્કર ને દિનેશ માહુલીકર સ્પષ્ટ રીતે
અરવિંદવાદી કવિઓ છે; જયારે બીજા વિશિષ્ટ ક્ષણે વિશિષ્ટ મનોદશાના કવિઓ છે; પણ કેવળ કલાની
દૃષ્ટિએ વિચારીએ તો કેટલાક ઉત્તમ ઉદ્ગાર પોંડિચેરીના આશ્રમ બહાર ગોંડલમાં પ્રગટયા છે. શ્રી મકરંદ દવે
સનાતન રીતિના મરમી કવિ છે. એમનું 'આવો' ભજન અરવિંદ-દર્શનના લેબલ વગર જ સુંદરમ્ કક્ષાના
તીવ્ર ઉદ્ગાર કાઢે છે :

'પડે પડ પ્રજાળો વહાલા વેગથી,
આપો અમને અગનના શણગાર.' (આવો)

આપણી રૂઢ ભજનરીતિ અને અરવિંદદર્શન—વિશેષની રીતિ કેટલાં લગોલગ ચાલે છે એ જોઈ જવા ભાવકે
મકરંદનાં 'સંજ્ઞા' ને 'સંગતિ' જોવાં જોઈએ.

રવીન્દ્રનાથની 'ગીતાંજલિ'માં જે પ્રાઞ્જલવાણીની પ્રેમલક્ષણાભક્તિ પ્રગટ થઈ તેથી યુદ્ધત્રસ્ત માનવ-
જાતને શાતા વળી હતી; એવું જ આશ્વાસક ને સંતર્પક ગાન શ્રી અરવિંદદર્શનની કવિતાનું છે. રવીન્દ્ર-
અરવિંદના ભેદ એટલે જ ગીતાંજલિ ને ગીતાના ભેદ. એક સહજ સાધના છે, જયારે બીજો તો કાર્યક્રમ
છે, ઉગ્ર ને ચુસ્ત. આપણી ત્રસ્ત ને ગ્લાનિપૂર્ણ વિશ્લથ મનોદશામાં શ્રી અરવિંદદર્શનયુક્ત કવિતા આપણને
શાંતિ અર્પે છે. શ્રી અરવિંદદર્શન માત્ર અત્યારે તો સામ્યવાદી નિરીશ્વરતાની મહાપ્રવૃત્તિ સામે ટકી રહ્યું
છે ને માનવજાતિને આવતી કાલનો વિકલ્પ પૂરો પાડે છે. આજે ગુજરાતી કવિતા 'છિન્નભિન્નતા ને
હતાશાની, લાગણીની નિષ્ક્રિય મરુભોમ બની છે ત્યારે શ્રી સુંદરમ્ આદિનું આ શ્રદ્ધાગાન આશ્વાસક નીવડે
તેવું નરવું ને પ્રવૃત્તિપ્રેરક દેખાય છે.

શ્રી અરવિંદ પ્રભાવિત કવિતાએ ગુજરાતી ભાષાને શું આપ્યું, એનું ટકાઉ પ્રદાન શું? તો શું કહીશું?
આ દર્શન-પ્રભાવિત કવિતાએ જ અરવિંદનું, અન્યથા દુર્બોધ, દર્શન સહજ ને સરલ કરી આપ્યું છે. ગુજરાતી
ભાષાને સુવર્ણ રણકાયુક્ત પ્રબલ ને સ્નાયુબદ્ધ ભાષા આપી છે. શ્રી અરવિંદની પરિભાષા હસ્તામલકવત્ કરી
આપી છે. શ્રી અરવિંદના ને માતાજીની કૃતિઓના કેટલાક અધિકારીઓના હાથે અનુવાદ થયા છે.
કેટલાંક ઉત્તમ સઘન સૉનેટો તો કેટલાંક 'મેરે પિયા' જેવાં પ્રાંજલ ગીતો આપ્યાં છે. દયારામ પછી
ગુજરાતીમાં એકાએક ફૂટી નીકળેલ પાર્થિવ રસ વચ્ચે આધ્યાત્મિક પીઠિકા દૃઢ રીતે સ્થાપી આપી છે.
વિશ્લથ ને વિરતિપૂર્ણ ચૈતન્યમાં અમૃતની તાજગીપૂર્ણ લહર ફેલાવી છે. ઈશ્વરને વચ્ચે રાખી માનવજાતને
સામ્યવાદથીયે વિશેષ સુખી કરી શકાશે એવી શ્રદ્ધા ચીંધી છે ને માનવજંતુને પરમાત્માના પાટવી વારસદાર

તરીકેનું ગૌરવ આપ્યું છે. પશ્ચિમની સામે હજીય જગદ્ગુરુ થવા માટેની ભારતની લાયકાતનું વધુ એક પ્રમાણપત્ર મેળવ્યું છે; એટલું જ નહીં ડાર્વિનના વૈજ્ઞાનિક પ્રગતિવાદ સાથે ભારતીય વૈજ્ઞાનિક પ્રગતિવાદની સંકલિત વિચારણા રજૂ કરી છે; એટલું જ નહીં માનવજાતિ માટે હજીય ઊંચા પુરુષાર્થની આશાસ્પદ પ્રેરણા ને કાર્યક્રમ આપ્યાં છે. યોગ એટલે જ કર્મનું કૌશલ; તો યોગ દ્વારા કવિકર્મનું કૌશલ કેમ ન વધે? આ પ્રશ્નનો કવિઓ દ્વારા બરાબર ઉત્તર અપાય તો આ દિશાની કવિતાને કૃતકતાનું ઓઠું નહીં પડે, કારણ કે યોગ અને કલાનો હેતુ એક જ છે.—સ્વરૂપનું સંધાન.

AMIDST THE ROARING LIONS

It was past midnight, when we had covered twenty miles from Jinja. All the while, crickets and insects hummed their monotonous tune in the lonely forest and beasts of prey roared or screamed at us. At any moment, a lioness or a lion would peep out of the dreary bushes and stare at us with its fiery mane. There were no asphalt roads in those days. Unmetalled roads circuitously made a long detour through thick forests, and bullocks pulled the native carts through the uneven and winding jungle-paths. Beasts of jungle often attacked unfortunate travellers and devoured them in broad daylight. When Iganga was only ten miles away, the man saw, in the dim light of the lantern he carried in his hand, a lion and a lioness walking in front of us. The royal couple of the jungle looked at us, stared at the lantern-holder and roared at us. The man with the lantern got panicky and ran away into the jungle throwing away the burning lantern on the ground. The lantern soon caught fire and it burned more violently. I lost no time in taking stock of the situation I was in, tried to climb up a nearby tree, but could not do so, as it was thorny. The lions got frightened at the burning lantern and filled the whole jungle with their resounding roars that echoed across the turbulent sky. I was speechless and prayed that I might be saved from this deadly predicament. It was really God's grace that I did not succumb to the disastrous situation, but kept myself calm. The labourers, who ran away into the thick jungle, began shouting in order to scare away the lions. Unmoved and undaunted the lions went back into the thick bushes of their own accord. The men returned but could not utter a word. On my part I also kept a discreet silence. They again placed me into the palanquin and continued to move along the rocky path, till we reached Iganga after midnight.

(From "Dream Half-Expressed") **-N. K. Mehta**

☆ ☆ ☆ 'સરસ્વતીચંદ્ર'માં શ્રી. ગો. મા. ત્રિ.નું સંસ્કૃતિદર્શન

પ્રાધ્યાપક : **શ્રી. ઉપેન્દ્ર છ. પંડ્યા, એમ. એ.**

'સરસ્વતીચંદ્ર'ની જે મહત્તા છે તે મુખ્યત્વે કલાકૃતિ તરીકે જ છે. એમાં જે અભિવ્યક્ત થયું છે ને જે રીતે અભિવ્યક્ત થયું છે, તે બંને અસાધારણ છે, મહાન છે. શબ્દાર્થની જેમ આ બંને સંપૃક્ત છે. તેમ છતાં અહીં તો ધર્મ ને સંસ્કૃતિ વિશે 'સરસ્વતીચંદ્ર'માં ગોવર્ધનરામે જે કંઈ સીધી-આડકતરી રીતે એમના વક્તવ્યમાં દર્શાવ્યું કે સૂચવ્યું છે તે જ તારવવા-તપાસવાનો પ્રયાસ છે.

ભારતીય સંસ્કૃતિમાં ઐહિક જીવનની કયાંય ઉપેક્ષા નથી, પણ ભારતના સંસ્કૃતિ-ઘડતરમાં સૌથી વધુ ભાગ ધર્મે ભજવ્યો છે. ધર્મ જ સંસ્કૃતિના પર્યાય જેવો બની રહ્યો છે. ગોવર્ધનરામ જેવા ચિંતકસર્જકનું દર્શન આથી જ—ભૂતકાળ કે વર્તમાનકાળ જ નહિ, ભવિષ્યની દૃષ્ટિએ પણ—ધર્માભિમુખ કે ધર્મપ્રધાન હોય તો તે સ્વાભાવિક છે.

પણ ધર્મનું તત્ત્વ કંઈ ઓછું ગહન છે? જ્ઞાનની ભૂમિકા ઉપર, શુદ્ધાશુદ્ધ વિચારની ભૂમિકા પર, માણસ કંઈ જુદું જ માનતો હોય ને એનું આચરણ એથી સાવ જુદું—વિપરીત કે વિરુદ્ધ દશાનું હોય! મહાભારતકાર વ્યાસે માર્મિકતાથી નીરખ્યું છે તેમ, ભાઈ-ભાઈ વચ્ચેના યુદ્ધનું—પાંડવો સાથેનાં યુદ્ધનું—પરિણામ કેવું અનર્થકારી, અતિવિનાશક આવશે તે શું દુર્યોધન નહોતો જાણતો? એ જીતવાની આશા રાખતો હોય તોયે એ વિજય પરાજય જેટલો જ વસમો થઈ પડવાનો હતો. વિદુર જેવા ય એને સમજાવે છે, ત્યારે એ તો લાચારીથી કહે છે: "જાનામિ ધર્મં ન ચ મે પ્રવૃત્તિ:, જાનામ્યધર્મં ન ચ મે નિવૃત્તિ:"—"ધર્મ શું છે તે હું જાણું છું પણ પાળી નથી શકતો કે ને અધર્મ શું છે તે જાણું છું છતાં તેમાંથી પાછો ફરી શકતો નથી." આ સ્થિતિ વત્તેઓછે અંશે સૌ માનવીઓની છે. એમ તો અર્જુનનું જ પાત્ર જુઓને! આટલો જ્ઞાની, આટલો સમજણવાળો, પણ લડાઈ ખરેખર મંડાઈ ત્યારે ફરી બેઠો! સગાસંબંધી સામે લડવામાં ધર્મ નથી તે એને સમજાયું, પણ સામે પક્ષે જે સદંતર અધર્મ હતો તેને દૂર કરવાનો ધર્મ એના જેવા વીરને ન સમજાયો. કૃષ્ણ જેવાએ સાચી કર્તવ્યબુદ્ધિ એનામાં ન જગાડી હોત તો?

પણ, ગોવર્ધનરામે 'સરસ્વતીચંદ્ર'માં તેના નાયક-નાયિકા એવાં ઘડયાં છે જે પોતાને સૂઝતા ધર્મનું પાલન કરવાને સતત ઉદ્યુક્ત છે; એટલું જ નહિ, પણ ધર્મપરાયણ જીવન જીવવામાં જ એમની દૃષ્ટિએ સાર્થકતા છે. સુંદરગિરિના સાધુઓ ને સાધવીઓ દ્વારા, એમને અપાયેલા પંચરાત્રિનિવાસ દરમિયાન બંનેને પોતાના મહાધર્મનું ભાન થાય છે ને તેથી પોતાના સ્નેહમય સહજીવન પરત્વે છેવટનો નિર્ણય એ જે કરે છે તે જેટલો ધર્મથી પ્રેરાયેલો છે તેટલો જ તેમને—સરસ્વતીચંદ્રને વિશેષ કરીને—પોતાના ભવિષ્યના મહાધર્મ પ્રતિ લઈ જનારો છે.

ગો.મા.ત્રિ.એ આ ગ્રંથમાં, ગૃહ, ધર્મ, રાજ્ય, શિક્ષણ, સમાજ, રાજકારણ, સંસ્કૃતિ પરત્વે જે વિચારણા રજૂ કરી છે તે માત્ર ગુજરાત પૂરતી સીમિત નથી રહી, એમાં સર્વત્ર ભારતીય જીવનદૃષ્ટિ કેન્દ્રરૂપે છે; ને છતાં તેમાં પુરાઈ જવાને બદલે, જેના સંપર્કમાં ભારતને આવવાનું થયું તે પશ્ચિમી દૃષ્ટિના પ્રકાશમાં ભારતીય જીવનપદ્ધતિ ને મૂલ્યોનું યથાશક્ય શોધન ને સંવર્ધન કરવાનો પ્રયાસ પણ થયો છે. એટલે ભારતીય જીવનદૃષ્ટિના નવઘડતરની દૃષ્ટિએ આ પ્રયત્ન સહેજે નોંધપાત્ર બની રહે છે.

'સરસ્વતીચંદ્ર'કારની દૃષ્ટિએ આ ધર્મતત્ત્વ હવા જેટલું સૂક્ષ્મ તેમ વાયુ જેટલું સર્વસંચારી ને પરમ ચૈતન્યદાયી છે; માટે જ જીવનના તળથી ઘૂમટ સુધી અણુએ અણુમાં તે વ્યાપી જવું જોઈએ. જીવનના

ચતુર્વિધ પુરુષાર્થોમાં ધર્મ અગ્રેસર છે એટલું જ નહીં, ઇતર પુરુષાર્થો પણ ધર્મપ્રેરિત હોય, એનું પ્રતિફલન પણ ધર્મરૂપ હોય. એ વિના મુક્તિ પણ મિથ્યાભાસ જેવી બની રહે, અથવા આચાર્ય આનંદશંકરના શબ્દોમાં કહીએ તો, "સિપાઈના પહેરા બદલાય તેમ વ્યવહાર અને પરમાર્થના, વા ધર્મ, અર્થ અને કામના પહેરા બદલાતા નથી. ધર્મના અંતઃપ્રવેશથી અર્થ અને કામ પવિત્ર અને સપ્રયોજન બને છે. ".[1] ગો.મા.ત્રિ.ની ધર્મભાવનાની વિશેષતા એ છે કે એમણે જીવનના સર્વ પ્રાણ-પ્રશ્નોમાં એને કેન્દ્રસ્થ ગણી છે. તે વ્યવહાર-જીવનમાં પણ જ્યાં મતિ મૂંઝાઈ જાય ત્યાં એનું અવલંબન લેવામાં જ એમણે માનવજીવનનું પરમ શ્રેય માન્યું છે.

એમની ધર્મદષ્ટિ જેટલી વ્યાપક ને ઉદાર છે, જેટલી દૂરગામી છે, તેટલી વસ્તુના હાર્દમાં ઊંડે સુધી જનારી પણ છે. ગોવર્ધનરામે આ ચર્ચામાં ધર્મને નામે પણ જે અધર્મ થાય છે, અતિધર્મ થાય છે, ધર્મ વિશેની ગેરસમજથી, ધર્માંધતાથી, જીવનના કર્તવ્ય-કર્મો પ્રત્યે ઉદાસીનતા જન્મે છે, તે પ્રત્યે કેટલીક સાચી ટીકા કે ટકોર, બંને કર્યાં છે.

એમની દૃષ્ટિએ જો ઐહિક જીવન ધર્મપરાયણ બનવા છતાં પાંગળું ને દરિદ્ર હોય, તો એનો અર્થ એ થયો કે માનવસમાજમાં જીવનના ચારે પુરુષાર્થોની સમ્યક પ્રતિષ્ઠા થઈ નથી; તેથી એવું જીવન સાચા અર્થમાં ધર્માનુરૂપ ન ગણાય. આપણે વધુ પડતા ધર્મપરાયણ બની જઈ, જીવનનાં બીજાં અંગોની ઉપેક્ષા કરી, ઈહ જીવન ઉપર ઓછો ભાર મૂક્યો, આ જગતનો નિષેધ કરી, બ્રહ્મને જ સત્ય માની, જીવનમાં નિષ્ક્રિયતાને નોતરી, આપણે વધુ પડતા આત્મપરાયણ, અંતર્મુખ ને એકાંતસેવી બની ગયા; તેથી જ આપણો સાંસ્કૃતિક હ્રાસ થયો. એટલે જ, ભગવાં કાઢીને પણ હૈયે ભગવો રંગ લગાવીને, સરસ્વતીચંદ્ર સંસારમાં પાછો આવે છે; અને એમાં જ ગો.મા.ત્રિ.ની દૃષ્ટિએ સાધુજીવનની સાર્થકતા છે. ગો.મા.ત્રિ.ની ધર્મભાવના આમ ઐહિકતાનો તિરસ્કાર કરતી નથી એટલું જ નહિ, ઐહિક જીવન સમુન્નત બને, ચારે બાજુથી વિકસે, એ એને અત્યંત ઇષ્ટ છે, પણ આ ઐહિક જીવનની ઉન્નતિ ઉચ્ચતર જીવનને અનુરૂપ હોય, અવરોધરૂપ ન હોય. માણસ તેના ધર્માનુભવમાં સાવ અકર્મણ્ય બની જાય, આ જગત પ્રત્યે ઉદાસીનતા કેળવે તે ઇષ્ટ નથી. એટલે જ સુંદરગિરિ પર પહોંચી આત્મમંથન અનુભવતાં, પોતે કરેલો ગૃહત્યાગ આત્મઘાતી પગલું હતું એમ સરસ્વતીચંદ્રને લાગે છે ને તેથી એ સ્વગત બોલે છે: "આ એક વિશ્વરૂપ શરીર એક આત્માથી સંધાયું છે, ઊભું છે, અને એ આત્માની ઇચ્છાથી શાંત થશે . . . આ સર્વ વ્યક્તિશરીરો—વ્યષ્ટિરૂપો—તે એક જ સમષ્ટિશરીરના અવયવ છે. હું જેને મારું શરીર કહું છું તે આ મહાન શરીરનો અંશ છે અને તેથી મારું નથી. એ જ મારું શરીર કુટુંબનો અંશ છે. . . . આ દેશનો અંશ છે, મનુષ્યલોકનો અંશ છે . . . એનો વ્યય પુણ્યકાર્યને અર્થે કરવો એ વ્યય નથી . . . સરસ્વતીચંદ્ર! તેં કયા પુણ્યકાર્યને અર્થે આ દુષ્ટ વ્યય કર્યો?"[2] આમ ગો.મા.ત્રિ. દર્શાવે છે કે સમાજ વ્યષ્ટિનો બનેલો છે એમ કહેવા કરતાં, વ્યષ્ટિ તો સમષ્ટિશરીરનાં અવયવો છે, એના અંગરૂપ—અંશરૂપ છે, એમ કહેવું વધુ સયુક્તિક છે: ને તેથી વ્યક્તિમાત્ર સમષ્ટિના કલ્યાણ માટે મથે એ અતિ સ્વાભાવિક છે, કેમ કે સમષ્ટિ દ્વારા જ વ્યષ્ટિ-અંગ પોષાતું અને રક્ષાતું હોય છે.

આમ ગોવર્ધનરામની ધર્મભાવનાની વિશેષતા એ છે કે એ લોકસંગ્રહ—લોકકલ્યાણ તરફ વારેવારે વળે છે, એને જ સતત ને સર્વથા કેન્દ્રમાં રાખે છે. એમની દષ્ટિએ લોકકલ્યાણની ઉપેક્ષા, પરમ માનવસત્યની અવગણના દ્વારા જ થઈ શકે. 'ચંદ્રકૌશિક'માં દર્શાવ્યું છે તે આ લેખકે 'સરસ્વતીચંદ્ર'માં નિરૂપ્યું છે તેમ, ધર્મ,

---

૧. "આપણો ધર્મ" (પ્ર. આ. પૃ. ૫૫).

૨. 'સરસ્વતીચંદ્ર' તા. ૪, પૃ. ૮–૯

ભલે બધાં ભુવનોને ધારી રહે; પણ એનેય ધારણ કરનાર—બધાંના આધારરૂપ—છેવટે તો સત્ય છે.[3] 'મનુષ્યના જીવનનો ને તેના સર્વ ઉચ્ચાગ્રહોનો સ્તંભ સત્ય ઉપર ટકેલો છે." એ સત્યધર્મ જ સર્વોપરિ છે. ને એ માટે માનવીનો પુરુષાર્થ જરા પણ મોળો પડવો જોઈએ નહિ. મહાભારતકારે રાજાના ધર્મને ઉત્થાન-ધર્મ કહેલો છે; એ એનો નિત્યધર્મ છે. આ ઉત્થાનધર્મ સૌ માનવીઓ માટે પણ છે. કેમ કે "જો લેતાં આવડે તો પૃથ્વીમાં સોનાના ફૂલની વાડીઓ ઠેકાણે ઠેકાણે છે. શૂર, વિદ્વાન ને સેવા કરી જાણનાર તે ફૂલો ચૂંટે છે."[4] પણ આ માટે પુરુષાર્થ કર્યા વિના કશું ન વળે, કશું ન મળે. તેથી જ 'ઉરે ઓ એકલી તું—તું!' ગાતો સરસ્વતીચંદ્ર સુંદરગિરિને શૃંગે પહોંચી નવી જ દૃષ્ટિ પામે છે ને "જનપશુજગના કલ્યાણયજ્ઞ પર હોમું અંગ સૌ મારાં", એ પ્રકારનો દૃઢ સંકલ્પ એના દેશબાંધવોનું દુ:ખ દેખીને કરે છે.

ગોવર્ધનરામ લોકકલ્યાણની ભાવનાને અર્થે માણસને આમ સત્યવ્રતી ને પુરુષાર્થી બનેલો જોવા ઝંખે છે. એમની દૃષ્ટિએ આ માટે એકલા પ્રતિકાર — Remedial — ધર્મ પૂરતા નથી, ઉદ્‌ભાવક — Constructive— ધર્મ પણ જોઈએ. ગો.મા.ત્રિ. આ જ ગ્રંથમાં જણાવે છે તેમ, "... જે મનુષ્યોની બુદ્ધિ અને વિદ્યા વધે છે તેમનો અધિકાર વધે છે અને જ્ઞાતિના, લોકાચારના, શાસ્ત્રના, અને મહાત્માઓના અધિકાર ખસવા માંડે છે."[5] પરંપરાના દાસ બનવાનું એમને ઇષ્ટ નથી જ. સંયુક્ત કુટુંબની, નારી જીવનની, લગ્નજીવનની, જ્ઞાતિની, સામાજિક સંબંધોની, જે કંઈ સમસ્યાઓ હોય તે તોડવી તો સહેલી છે, પણ જે તોડયું તે જોડવા માટે, સમજી વિચારીને, એ એમનું કહેવાનું છે. ભારતની જે અધોગતિ થઈ છે, તે પરતંત્ર દશાને એ પામ્યો છે, તેમાંથી એને મુક્ત કરવા માટે દેશકલ્યાણની ભાવનાવાળાં સ્ત્રીપુરુષોની તો ઘેરેઘેર જરૂર છે. ગોવર્ધનરામ રાષ્ટ્રીય ભાવનાના ઉદ્રેકથી કહે છે; "ગુરુત્વાકર્ષણ સર્વ પરમાણુઓમાં પરોવાઈ જાય છે તેમ દેશમાં વિદ્વાનો જોઈએ છે, દેશવત્સલ પુરુષો જોઈએ છે, શ્રીમાન પુરુષો જોઈએ છે, વિચારકો જોઈએ છે, ઉત્સાહકો જોઈએ છે, કાર્યગ્રાહી પુરુષો જોઈએ છે, સુધારકો જોઈએ છીએ છે, લોકવર્ગના પ્રીતિપાત્ર જનો જોઈએ છે. અંગ્રેજોના પ્રીતિપાત્રજનો જોઈએ છે, ઉદરચિંતાથી મુક્ત ને અવકાશવાળા જોઈએ છે, અને બીજું ઘણું ઘણું જોઈએ છે."[6]

આમાં એકલા પુરુષની પ્રગતિથી પણ ન ચાલે એ તો દેખીતું છે. બધે ગુણસુંદરીઓ નથી, કુમુદોને કુસુમોય નથી; ગંગાભાભી ને કુમુદ કે સુંદર કરતાંય વધુ કરુણ જીવન કેટલાંયે જીવે છે ને ઊંકારોયે કરતાં નથી. સ્ત્રીજાતિના આ ઉદ્ધાર અર્થે આપણું લગ્નજીવન, કુટુંબજીવન, રાષ્ટ્રીયજીવન, કેટલાક ધરમૂળથી ફેરફાર માગે છે.

પોતાને અતિ પ્રિય એવી પંચમહાયજ્ઞની ભાવના દ્વારા ગોવર્ધનરામ આપણા જીવનની મર્યાદા, દષ્ટિની સંકુચિતતા, સામાજિકતાનો અભાવ ને નારી પ્રત્યેની પુરુષોની ગુરુતાગ્રંથિ (Superiority Complex) દૂર કરવા મથે છે. હિંદુ સંસારમાં માતાપિતા પોતાની જ ઇચ્છા મુજબ સ્ત્રી-પુરુષ પુત્ર-પુત્રીને દોરવા—ઘડવા મથે છે. તે પણ બરાબર નથી. પોતાનાં સંતાનોને માતાપિતા પોતાના તરફના કર્તવ્યબંધનમાં સમજ-અણસમજથી બાંધે છે, તેથી સંતાનોના બીજા યજ્ઞો — મનુષ્યયજ્ઞ, ભૂતયજ્ઞ, દેવયજ્ઞ, બ્રહ્મયજ્ઞ — અધૂરા રહે છે કે એમાં વિઘ્ન આવે, તે પણ અધર્મ જ છે. હકીકતે પુત્ર પુરુષાવસ્થા પામે પછી તે માતપિતાથી અનાજ્ઞેય ગણવો જોઈએ.

---

૩. એજન, પૃ. ૪૬
૪. એજન, પૃ. ૯૪
૫. એજન, પૃ. ૭૮૧
૬. એજન પૃ. ૧૪૫

પિતા એને જ એ વિદ્યાદાન આપે, આપવું જોઈએ. તે તો જાતે ઉત્પન્ન કરેલા બાળકને ધાવણ આપવા જેવું, પોતે વાવેલા છોડને પાણી પાવા જેવું છે. પુત્ર તેના બીજા યજ્ઞો અધૂરા હોય તે તેથી એમાંથી છૂટવા મથે ત્યારે રોવા બેસવું એ તો 'ભસ્મને અગ્નિ કહેવા જેવું' છે. જો આ પુત્ર પરત્વે, તો પુત્રી પરત્વે આથીયે વિશેષ કાળજી રાખવાની રહે છે. લગ્ન વિષે કશી જ સમજદારી ન ધરાવતી પુત્રીને તેની અપક્વ અવસ્થામાં પોતાની ઇચ્છા મુજબ ગમે ત્યાં પરણાવી દેવી એ તો અત્યાચાર જ છે: કેમ કે સ્ત્રી તો સમાજના સંપ્રત્યયોને કારણે લગ્નના બંધનમાં જીવનભર બંધાયેલી જ રહે છે. ગૃહજીવનની ધરી પણ સ્ત્રી જ છે. માટે જ બાળકની બુદ્ધિ માતાપિતાની બુદ્ધિમાં કેદ ન થવી જોઈએ. તેને માટે "વિદ્યા એ અન્ન છે, વિચાર એ વ્યાયામ છે, સ્વતંત્રતા એ તેના પ્રાણનું પોષણ કરનાર પવન છે, ઉત્સાહ એ એની ક્રીડાભૂમિ છે, અને સંસારનું અવલોકન એ એને જીવન આપનાર પાણી છે."[7] કુમુદસુંદરી પ્રત્યેની સાચી ફરજ સરસ્વતીચંદ્ર જેવો ભાવનાશાળી જુવાન પણ ન સમજ્યો તે અતિથિયજ્ઞમાં આવા આમંત્રિત અતિથિની આહુતિ આપવા જેવું થયું. અરે, કુમુદનાં માતાપિતા પણ ન સમજ્યાં, સરસ્વતીચંદ્રના આવા અનુભવ પછી પણ ન સમજ્યાં; ને બીજી વખતે પણ ઘર સારું છે માટે વર પણ સારો જ હશે એમ માની લીધું. કુમુદને પૂછવાનુંયે ન રાખ્યું, ને એનું જીવન બીજી વાર હોમાઈ ગયું. એટલે જ ગો.મા.ત્રિ. આ યજ્ઞ-ભાવના નવયુગના સંદર્ભમાં સાચી રીતે સમજવા-સમજાવવા મથે છે. પ્રીતિથી સધાતા અદ્વૈત વિના જ્યાં સ્થૂલ શરીરો જ વિવાહથી જોડાય છે ત્યાં માત્ર "અનિત્ય આતિથેય" જ છે, એમ લેખક જણાવે છે. આમંત્રિત અતિથિ (સ્ત્રી)ની યોગ્યતા વિચારવાની હોય તોયે તે આમંત્રણ કરવા પહેલાં વિચારવાની છે, આમંત્રણ પછી તે વિષે વિચારવું એ તો સર્વથા અધર્મ્ય જ છે. સરસ્વતીચંદ્ર ગૃહત્યાગનો એકપક્ષી નિર્ણય લીધો, કુમુદને પૂછયું પણ નહિ, તે અનુચિત જ હતું.

પણ આ યજ્ઞભાવનાયે ખોટી સમજાયાથી ઘણી વાર અહિત થાય છે. સર્વભૂત પ્રત્યે દયા રાખવાનો સૌનો ધર્મ છે; તેમ છતાં આ દયા એવી તો ન જ હોય કે જેથી યજ્ઞ-પશુ કે યજ્ઞવેદી માટે ભય ઊભો થાય અથવા મહાયજ્ઞ જ બંધ કરવો પડે. બીજી રીતે કહીએ તો દયા પણ સાધન છે, સાધ્ય નથી. પણ સીતા જેવાં સીતાયે આ વીસરી ગયાં ને તેથી તે રાવણના હાથમાં ગયાં. આમ ધર્મમાં એવો અતિરેક ન થવો જોઈએ કે ધર્મ અતિધર્મ બની જાય ને તેથી જે ધર્મ સાચી રીતે બજાવવાનો હોય તે જ ખંડિત થાય.

ધર્મને આમ અતિધર્મનો જેમ ભય છે, તેમ ધર્માભાસનો પણ ભય છે. નિઃસત્ત્વ કે નિઃસાર રૂઢિઓ ધર્માભાસ જેવી બની રહે છે. દ્રોણ જેવા વિદ્યાગુરુ જેનું અન્ન ખાધું તેના પક્ષમાં રહેવાનો પોતાનો ધર્મ માને: ભીષ્મપિતામહ જેવા પણ સત્ય કે માનવકલ્યાણની દૃષ્ટિએ ન વિચારતાં કૌરવોને પક્ષે રહે, ત્યારે પ્રાચીન પરંપરા, ડહાપણ ને પુરાણ અનુભવની મૂર્તિ જેવા ભીષ્મપિતામહ પણ કાં ધૂંધળું જુએ છે, કાં જે વિચારે છે તેને આચારમાં મૂકવાનું બળ ધરાવતા નથી એમ માનવું પડે. છતાં ગોવર્ધનરામ દર્શાવે છે કે ભીષ્મપિતામહની જેમ આવી રૂઢિઓ ખખડી ગયા પછી પણ શરશય્યા પર જીવે છે. પણ આવી રૂઢિઓના દેહમાં અનેક છિદ્રો પડવાથી તે દૈવત વિનાથી બની રહે છે ને એટલું જ પૂરતું છે; કેમ કે એ સાવ તોડી નાખવામાં ઉપાય કરવા જતા અપાય થઈ જાય. આ રૂઢિઓને ગો.મા.ત્રિ. રાફડાના પોલા ઢગ સાથે સરખાવે છે. ભારતની પ્રજા, રાફડામાંના જંતુની જેમ સદીઓથી જીવી રહી છે ને તે એ રાફડા ઉપર પણ નવા

---

૭. એજન, પૃ. ૧૭૭

यथा प्रियन्ते भुवनान्यपूर्ति ।
सत्यं च मां तत्सहितं विभति ।।
सुवर्णपुष्पितां पृथ्वी मित्वन्ति पुरुषाम्मयः ।
शूरश्च कृतविघश्च यश्च मनानि सेवितम् ।।

બેટ ને થરના થર બંધાતા ગયા છે: પણ એની નલિકાઓમાં કેટલેક સ્થળેથી રંગીન-રજોગુણી પ્રકાશ દેખાય છે, તો કેટલેક સ્થળેથી શાંત શ્વેતપ્રકાશ પણ દેખાય છે. તમોબુદ્ધિવાળા જંતુરૂપ મનુષ્યોએ પાડેલાં દરથી, ઊધઈ ને કરોળિયાનાં જેવાં જાળાંથી આ માટી મૂળ જર્જરિત થઈ ગઈ છે. વળી હવે તો પાશ્ચાત્ય સંસ્કૃતિના પવનો જોસભેર ચોમેર ફૂંકાવા લાગ્યા છે ને એના ઝપાટાથી જ જ્ઞાતિના થાંભલાઓ કંપવા લાગ્યા છે, પોલાણમાંથી માટી ખરવા લાગી છે ને તેના એવા ઢગલા થવા માંડ્યા છે કે તેને આંખો મીંચીને તોડવા મથનારા કેટલાયે એમાં દટાઈ ગયા છે. એની નીચે જેમ અળશિયા છે તેમ જ્યાંથી રંગીન પ્રકાશ આવતો હતો તે નળીઓના વડવાઈ જેવાં મૂળ પર શાસ્ત્રકારો, સ્મૃતિકારો ને પુરાણકારોરૂપી-સંરક્ષકબુદ્ધિ ધરાવતા — નાગલોક લટકી રહ્યા છે. એ વિષધર છે, પણ એ જ મણિધર છે. એટલે રાફડાઓ તોડતાં આ મહામૂલ્યવાન માણસો, રત્નો, એ સાત્ત્વિક શુભ્ર પ્રકાશના સ્તંભો, સદંતર નાશ ન પામે તેની પણ કાળજી રાખવાની છે. અર્થાત્ ભારતીય સંસ્કૃતિમાં જડ જેવું ઘણુંયે હતું ને છે; પણ કશું નિર્ભેળ સારું કે નિર્ભેળ ખરાબ હોતું નથી; એટલે કુહાડા, કોદાળી ને પાવડા લઈ તોડી-ઉશેટી નાખતાં પહેલાં જોવાનું એ છે કે તોડનારી શક્તિ એળે ન જાય, જે ક્ષણિક ને સત્ત્વહીન છે તેની ભેગું જે સ્થિર, સંગીન તે સાત્ત્વિક છે તે ઉશેટાઈ ન જાય. એ કરતાં ધીરજથી, કુનેહભરી — સંનિષ્ઠાભરી, સૂઝ દ્વારા, વિજ્ઞાનના — નૂતન બળોના — નવા રસાયણ દ્વારા આ રાફડા એની મેળે ઓગળી જશે ને જે સત્ત્વ હશે તે ઉપર આવી ટકી રહેશે. લેખકના જ શબ્દોમાં જોઈએ તો: "It is resultless and needlessly dangerous to delve these hollow crumbling all-absorbing hillocks. Follow rather the lights that have created them. . . . Bring but the rich chemicals that will melt and not destroy these sandy piles."[૮]

આ સાથે, જૂની રૂઢિઓનું ઉચ્છેદન કરી પશ્ચિમના અંધ અનુકરણમાં રાચવું એ પણ એવી જ બીજા છેડાની ભૂલ છે. પશ્ચિમી સંસ્કૃતિમાંથી આપણે ઘણું લેવા જેવું છે તે ખરું: પણ પશ્ચિમને આપવા જેવુંયે આપણી પાસે ઓછું નથી. એટલે વધુ પડતા પશ્ચિમથી અંજાયા વિના આપણા દેશકાળને અનુરૂપ રચના આપણે કરવાની છે. હકીકતે ધર્મ પણ બે પ્રકારનો સંભવે છે; જેને દેશકાળનું કોઈ બંધન નથી તેવો સર્વવ્યાપી સનાતન ધર્મ ને દેશકાળથી જે આબદ્ધ છે, સીમિત છે, તેવો વિશેષ ધર્મ. આ વિશેષ ધર્મની વ્યવસ્થા પણ લોકકલ્યાણને અર્થે જ મૂળ તો હોય છે. પણ "સનાતન ધર્મ આહાર જેવો છે; વિશેષ ધર્મ ઔષધ જેવા છે. ઔષધકાળે ઔષધ અને આહાર-કાળે આહાર રાખવા એવી સનાતન ધર્મની જ વ્યવસ્થા છે." એ રીતે લગ્નમાં પ્રીતિ સનાતન ધર્મના અંગ જેવી છે. પણ ભારત દેશમાં બાળલગ્ન વ્યાપક બન્યાં એ તો દેશકાળાનુરૂપ વિશેષ ધર્મની વ્યવસ્થા હતી ને તેથી તેનું મહત્ત્વ સાપેક્ષ જ હોય, સર્વકાલીન નહિ. સનાતન ધર્મની દૃષ્ટિથી જ સાધુઓ કુમુદના લગ્નસંબંધને નિહાળે છે.

સરસ્વતીચંદ્ર ને કુમુદસુંદરી સુંદરગિરિના સાધુસાધ્વીઓની વચમાં રહે છે. સિદ્ધલોકમાં વિહરે છે, ને એ અવસ્થામાં સંસારના સંપ્રત્યયોથી — લોકમાન્ય ધર્માધર્મથી મુક્ત છે—. એટલે જ મોહિની મૈયા પ્રમાદધન સાથેના કુમુદના લગ્નને 'વંચનાલગ્ન' ગણે છે; કેમ કે પ્રીતિમૂલક સંબંધની દૃષ્ટિએ એનો સાચો પતિ પ્રમાદધન નહિ, પણ સરસ્વતીચંદ્ર છે. પ્રમાદધન તો માત્ર એના શરીરનો સ્વામી છે ને તેથી 'જાર' છે. એટલે સુધી એ તો કુમુદને સમજાવે છે. પણ સંસારના સંપ્રત્યયોનો ત્યાગ કુમુદ માટે એટલો સરળ નથી. તેથી સુંદરગિરિનાં સાધુસાધ્વીઓ આ બે વ્યથિત હૃદયોનો સૂક્ષ્મ સમાગમ ઇષ્ટ ને આવશ્યક માને છે. એમના સ્થૂળ સમાગમ બાબત એ સર્વથા નિ:સ્પૃહ છે. આ સાધુસાધ્વીઓ માને છે કે જ્યાં સુધી આ બે સંતપ્ત હૃદયોના સૂક્ષ્મ કામ તૃપ્ત ન થાય ત્યાં સુધી હૃદયગ્રંથિઓ ભેદાવાની નથી; ને તેથી નથી તો એમનું કલ્યાણ થવાનું,

---

૮. એજન, પૃ. ૫૯૯

નથી જગતનું કલ્યાણ એમનાથી શક્ય બનવાનું. આ બંનેના સૂક્ષ્મ શરીરનો સમાગમ રચવામાં ચંદ્રાવળી મૈયા જે ભાગ ભજવે છે તે અસાધારણ છે. ગો.મા.ત્રિ.ની ધર્મભાવના ને લોકકલ્યાણનો આદર્શ કેવાં સંયુક્ત છે, ને કોઈ સંસારીજન ન કહી શકે, ન કરી શકે, તે કહેવા-કરવામાં, સરસ્વતીચંદ્રને કુમુદનો પતિ ને પ્રમાદધનને 'જાર' ગણવામાં, આ સાધ્વીઓ ને સાધુઓ સંસારની રૂઢિથી પર જઈ કેવો પ્રગલ્ભતાભર્યો અભિગમ ધરાવે છે, તે પણ જણાશે. જે વિચારણા અન્યથા કોઈએ સ્વીકારી નથી, પ્રમાદધનને કોઈ 'જાર' કહે તે કુમુદ કદી સ્વીકારત નહિ, તે સાધુજનો દ્વારા નવી દૃષ્ટિથી રજૂ થતાં, એને માટે વિચારણીય બને છે. સુંદરગિરિ પર જ આ બે આત્માઓનું આવું એકાંત મિલન શક્ય બને છે, એ પણ ખાસ નોંધપાત્ર છે. જો કે સુંદરગિરિ પર પણ શાંતિદાસ ને શંકાપુરી જેવા સાધુ શંકા ઉઠાવે છે ને આવું દુઃસાહસ કરવાની, ઘૃત ને અગ્નિ ભેગાં કરવાની, શી જરૂર છે એમ પૂછે છે. સાધુઓના પવિત્ર સ્થળમાં એકાંતમાં પંચરાત્રિનિવાસ આ બે હૃદયોને આપવો તે કેટલું અ-રૂઢ ને અઘાતક છે તે આ પરથી સમજાશે.

તેથી જ ગો.મા.ત્રિ. આ બંને પાત્રોને અતિ ઉન્નત ભૂમિકાએ લઈ જાય છે ને બંને આત્માઓ સિદ્ધલોકની યાત્રાએ જાય છે, તે વેળા કુમુદની સાસુ સૌભાગ્યદેવી પણ કુમુદને પ્રમાદધનના આતિથેયમાંથી મુક્ત કરે છે ને તેજોમય સિદ્ધલેપ એમના મસ્તકે રેડે છે. સરસ્વતીચંદ્રની માતા ચંદ્રલક્ષ્મી પણ સરસ્વતીચંદ્રના પિતૃયજ્ઞને સમાપ્ત થયેલો ગણે છે ને સરસ્વતીચંદ્રના હૃદયમાં "નવા મહાન મનુષ્ય-યજ્ઞના અગ્નિ" સળગતા દેખે છે. એમના ઊર્ધ્વ પ્રયાણપથમાંથી, કુમુદસુંદરીની પિતામહી ધર્મલક્ષ્મી બંનેને આવકારે છે. તે સરસ્વતીચંદ્રને જામાતા ગણી તેની આંગળીએ ચિંતામણિની મુદ્રા ને કુમુદને કંઠે પારસમણિથી જડેલું મંગળસૂત્ર પહેરાવે છે. દુઃખસહન એ મહાતપ છે ને લોકયાત્રાને કાળે જે જે દુઃખો પડે છે તે દુઃખોમાં કલ્યાણનાં બીજ જાતે જ રોપાય છે એમ જણાવી દુઃખનો કેવો મહિમા છે, તે એ સમજાવે છે. સાધુ-સાધ્વીઓ ઉપરાંત આ ત્રણે ધર્મનિષ્ઠ સંસારી પાત્રો દ્વારા લેખક કુમુદ-સરસ્વતીચંદ્રના અદ્વૈતને આમ સમર્થન આપે છે. સિદ્ધલોકની યાત્રામાં નાગલોક આ બંનેની આસપાસ એવી ચૂડ ભેરવે છે કે બંને એકમેકની સાથે જોડાય છે; આમ નાગલોકરૂપી શાસ્ત્રકારો પણ જાણે આ અ-રૂઢ અ-લૌકિક આ લગ્નને અનુમોદન આપે છે!

સંસારીજનોમાં—સરસ્વતીચંદ્ર કુમુદમાં—સાધુજનો આટલો બધો રસ લે છે તે એમના અંતરના અગ્નિને હોલવવા મથે છે, કેમ કે સાધુજનોની દૃષ્ટિએ આ પરિદૃશ્યમાન સકલ જગત——આ લક્ષ્ય સંસાર અલક્ષ્યની જ વિભૂતિ છે, એનું પ્રકટરૂપ છે. લક્ષ્ય વસ્તુ જ્યારે આવિર્ભાવ પામે છે ત્યારે તે યજ્ઞરૂપે જ્વલમાન થાય છે. તેથી સાધુજનોની દૃષ્ટિએ સંસારમાં આ યજ્ઞભાવના સર્વત્ર વ્યાપેલી છે. વેદાંતમાં આ જગતનો જે નિષેધ કરવામાં આવ્યો છે તે પારમાર્થિક દૃષ્ટિએ છે, વ્યાવહારિક દૃષ્ટિથી નહિ. પણ આપણે ત્યાં એનો અવળો અર્થ થયો. ગોવર્ધનરામની દૃષ્ટિએ, સમષ્ટિ સાથેના સંબંધને કર્તવ્યથી સાધુજનો પણ મુક્ત નથી. સાધુસંન્યાસીને વ્યવહારનું બંધન નથી તે માત્ર પોતાને માટે, પણ જગતના કલ્યાણ માટેની તેની પ્રવૃત્તિ નષ્ટ થતી નથી. 'પંચદશી'માંથી તેમ જ મનુસ્મૃતિમાંથી અનેક આધારો આપીને લેખક દર્શાવે છે કે જ્ઞાની-અજ્ઞાની, સાધુ-અસાધુ સૌને માથે લોકકલ્યાણનો ધર્મ રહેલો છે. રાફડાઓને જેમ કીડીઓ સંચિત કરે છે તેમ મનુષ્યે સર્વભૂતોની પીડા નિવારતાં નિવારતાં ધર્મનો સંચય કરવો જોઈએ. પ્રવ્રજિતને જ એટલા જ માટે સંસારમાં ઠેકઠેકાણે પ્રવાસ કરવાનો છે ને લોકપ્રત્યેનો પોતાનો ધર્મ યજ્ઞ-ભાવનાથી આચરવાનો છે.

ભારતીય ધર્મ ને સંસ્કૃતિની વિશેષતા એ છે કે સ્થળકાળના બંધનથી જ જે પર છે તે ધ્રુવતત્ત્વ તરફ આપણા ધર્મશોધકોની—તત્ત્વપ્રબોધકોની નજર હંમેશાં મંડાયેલી રહી છે; એટલે માત્ર લક્ષ્યયજ્ઞ નહિ પણ જે અલક્ષ્ય યજ્ઞ કહેવાય તેવા દેવયજ્ઞ ને બ્રહ્મયજ્ઞની, ભારતે ઉપેક્ષા કરી નથી. પશ્ચિમી માનસ બહુધા જીવન પ્રત્યે આદરની ભાવના—Reverence for life—કેળવે છે. ને તે ખોટી નથી; પણ ભારતે એથીયે ઊર્ધ્વ જઈને Renunciation of life—માનવકલ્યાણ માટે જીવનના પરિત્યાગની ભાવના કેળવી છે. અલબત્ત જે પ્રત્યક્ષ

થયેલું સત્ય છે—ઋત છે—તેનો મહિમા ભારતીય સંસ્કૃતિમાં પાછળથી ઓછો થતો ગયો. મનુષ્યાદિ સર્વ પ્રાણીઓના સંસાર, તેમની વ્યવસ્થાનો પ્રવાહ, તેનું અવલોકન ને શોધન, ઋતથી ભરેલો આ ગતિમય સંસાર-સર્વ લક્ષ્યદૃષ્ટાઓનું કાર્ય છે. ઉત્પત્તિ, સ્થિતિ ને લયવાળા અસંખ્ય પદાર્થોનું અનંત સંઘચક્ર લક્ષ્ય દૃષ્ટાઓની ખોજનો વિષય છે. ઋતંભરા પ્રજ્ઞા ધરાવતા યોગીને સમગ્ર પ્રજ્ઞાલોક એક સાથે સ્ફુટ થાય છે.

प्रज्ञाप्रासादमारुह्य अशोच्यः शोचतो जनान् ।
भूमिस्थानिव शैलस्थः सर्वान् प्राज्ञोनुपश्यति ।।

અર્થાત્ આવો પ્રાજ્ઞપુરુષ, પ્રજ્ઞાના પ્રાસાદ પર આરોહણ કરીને સૌનું અનુશોચન કરે છે, જો કે પોતે જાતે તો અશોચ્ય હોય છે. પર્વત પરથી માણસ જેમ છેક નીચે તલભૂમિને જુએ છે તેમ તે સૌ લોકોને જુએ છે; આ શ્લોક દ્વારા આવા પુરુષનું કર્તવ્ય સુંદર રીતે સૂચવાયું છે.

પણ માનવકલ્યાણથીયે ઊર્ધ્વ પરમ સત્ય છે. જેમ વૃક્ષશાખામાં બબ્બે પાંદડાં સાથે સાથે ને સામસામાં આવે છે, તેમ આવા પ્રજ્ઞાપુરુષની તપોવૃક્ષની શાખામાં ઋત ને સત્ય સામસામાં ઊભાં રહે છે ને ફળપુણ્ય સાથે ધર્મ ઉદય પામે છે. તે કાળે સમાધિ પણ ધર્મમેઘરૂપે ઉદય પામે છે ને જગતના કલ્યાણ માટે એ મેઘ અનેક અમૃતધારાઓ જગતના શિર પર વર્ષે છે. સરસ્વતીચંદ્રમાં પણ આવો એનો-વિસ્તાર થાય છે ત્યારે તે કલ્યાણગ્રામની યોજના માટે સંકલ્પશીલ બને છે. એણે સુંદરગિરિ પર કુમુદને કહ્યું હતું તેમ કુમુદનું દુ:ખ એને વીંછીના દંશ પેઠે સાલતું હતું; પણ પોતાના દેશબાંધવોની દીન વ્યથિત અવસ્થાનું દુ:ખ તો એને ચારે પાસથી પવન પેઠે બાંધી લેતું હતું.

સરસ્વતીચંદ્ર—ગોવર્ધનરામનો આદર્શ પુરુષ—આમ માત્ર જ્ઞાની, માત્ર ચિંતક નથી; પણ લોકકલ્યાણની ભાવના જીવનમાં ફલવતી કરવા મથનાર કાર્યકારી જન છે. ગોવર્ધનરામે આ માટે સૌથી વધુ આશા યુવાન-માં—વિદ્વાન યુવાનમાં મૂકી છે, કેમ કે ભાવિના ઘડતર માટે એમને સૌથી વધુ આશા આવા જ્ઞાનને આચ-રણમાં મૂકનાર યુવાનમાં છે એટલે જ એ સરસ્વતીચંદ્ર પાસે કહેવડાવે છે કે જેવી જીવ, બ્રહ્મ ને ઈશ્વરની ત્રિપુટી છે તેવી જ ક્રિયા, ધર્મ ને જ્ઞાનની ત્રિપુટી છે.

પણ ભારત દેશમાંથી ધર્મ ચાલી જતાં ચારે પાંડવો, ધર્મરાજની પાછળ પશ્ચિમમાં જતા રહ્યા છે ને પાંચાલીરૂપી પ્રજા ભારતમાં અસહાય, ઉપેક્ષિત ને આકુળ છે, તે ચિત્ર રજૂ કરતાં ગો.મા.ત્રિ. સંકોચાયા નથી. ભારત દેશ ક્લેશગ્રસ્ત, દુ:ખગ્રસ્ત દ્રવ્યાદિ સાધનહીન, શસ્ત્રહીન ને વિદ્યાહીન, તેમ ધર્મહીન પણ છે. પણ લેખક એથી નિરાશ નથી. કુરુક્ષેત્રમાં પરશુરામની છાયા—માથા પરના આકાશના જેવી—ચોમેર ફરે છે. ભગવાન પરશુરામ—ભારતની પરમ ચેતના, સત્યસ્વરૂપ પરમ તત્ત્વ—શાંત જ્યોતિરૂપે—મેઘરૂપે આ દેશમાં ફર્યા કરે છે. ને તે સતત આ દેશની ચિંતા કરે છે, એટલે ભયનું કોઈ કારણ નથી. વળી ભ્રષ્ટ બ્રાહ્મણ રૂપ અશ્વત્થામાએ આ દેશમાં જે અવ્યવસ્થા મચાવી છે તેનો અંત હવે નજીક છે. પણ ભારત ઋત ને સત્ય બંને વીસરી ગયું છે. એની પુન:પ્રતિષ્ઠા થતાં ધર્મરાજ યુધિષ્ઠિરને તેમની પાછળ દૃષ્ટિ જિષ્ણુતા ને કર્મના પ્રતીક જેવો અર્જુન ને તેના ભાઈઓ તુરત આવી લાગશે. અંગ્રેજોરૂપી કપિલોક હનુમાનના જ વંશજો છે, અર્જુનનો ધ્વજ પણ કપિકેતન છે ને તેથી આ કપિલોક દ્વારા પણ ભારતનું કલ્યાણ જ થશે એવી શ્રદ્ધા લેખક વ્યક્ત કરે છે. ગો.મા.ત્રિ.ના આ સંસ્કૃતિદર્શનમાં કેટલુંક આજે પણ ભવિષ્યદર્શન જેવું લાગે છે. સંભવ છે કે એ સિદ્ધ થાય, ન પણ થાય. છતાં ગોવર્ધનરામે જે ભાવના પ્રગટ કરી છે તેનું મૂલ્ય ઓછું ન જ હોય. હવે સર્વે વર્ણો સમાન હશે, એમ કહેવામાં ગોવર્ધનરામની દૃષ્ટિ ઘણી સ્વચ્છ છે ને વિચારપૂત છે. "હવે મનુષ્યમાત્ર ચાતુર્વર્ણ્ય લાવશે: શરીરમાં, ધૈર્યમાં, અને શૌર્યમાં ક્ષત્રિય થશે; દક્ષતામાં અને વ્યવહારમાં વૈશ્ય થશે. લોકસેવામાં શૂદ્ર થશે; અને મનોવૃત્તિમાં, વિકારહીનતામાં, નિરહંકારમાં, વિદ્યામાં

બુદ્ધિમાં, તપમાં, આર્યતામાં અને તેજમાં બ્રાહ્મણ થશે." ભવિષ્યમાં શસ્ત્રાસ્ત્રોની જરૂર નહિ રહે, બ્રાહ્મયુગ પ્રવર્તશે એમ પણ લેખક શ્રદ્ધાપૂર્વક જણાવે છે. આજે એ દર્શન ભલે હજી દૂરનું લાગે, પણ આખું વિશ્વ પ્રથમ વિશ્વયુદ્ધ થયું ત્યારથી જગતમાંથી યુદ્ધ દૂર થાય એ માટે આઠે પ્રહર ઝંખી રહ્યું છે, જગતના સૌ શાંતિદૂતો, સર્જકો, દ્રષ્ટાઓ, ચિંતકો એ જ મહાસ્વપ્નને જોઈ રહ્યા છે, એનો કોણ ના પાડશે? એટલે જ બ્રાહ્મણધર્મને તપ, તેજ ને ત્યાગના—સેવાના પ્રતીકરૂપે ગણીને લેખક કહે છે: "તારા અશ્વત્થામાનો ઉદ્ધાર થયે એના મણિલાભ પછી એ જે બ્રહ્મ શિરોસ્ત્રના પ્રભાવ દર્શાવશે તે એ યુગને અપૂર્વ લાભ આપશે. આ પેલા રાફડાઓના પરિપાક થયા પછી તેની નીચેના નાગલોક અને તેમના મણિના આવિર્ભાવ, અને તારા પિતામહનો ઉદ્ધાર—એ સર્વ, પાંચાલી, તારા પુત્રો પાસે સર્વ સંસારના આ નવા યુગની વ્યવસ્થાના મહાયજ્ઞમાં અધ્વર્યુનું કામ કરાવશે. એ યુગ બ્રાહ્મયુગ થશે. તેમાંની સર્વ પ્રજામાં સર્વ દેશોમાં બ્રાહ્મણત્વ હશે ને મનુષ્યોનાં શાસ્રાસ્ત્ર કેવળ ભૂષણરૂપ થઈ જશે. . . . હવેના યુગમાં ક્ષત્રિત્વ નાશ નહિ પામે પણ બ્રાહ્મણત્વના ઉપકારક સાધનરૂપ સર્વ મનુષ્યોમાં ક્ષત્રિયત્વ રહેશે ને બ્રાહ્મણત્વની આજ્ઞાથી સર્વ મનુષ્યોનાં શસ્ત્રાસ્ત્ર સર્વત્ર શાંત થઈ જશે . . . તારાં શસ્ત્રાસ્ત્ર ખરી પડયાં છે તે એ અશસ્ત્રયુગ આવે છે તેનાં પગલાંનો ધબકારો પ્રથમથી દૂરથી સંભળાયો સમજ."[1]

આ સ્થિતિમાં "નિષ્કામ લોકસેવાનો મહાયજ્ઞ" ભારતમાં શરૂ થશે, સત્ય ને ઋતનું ભારતમાં પોષણ થશે. આવતા યુગને માટે ભારત જ અધિકારી થશે, આ "સ્વપ્ન નથી પણ સત્ય છે", "નવા યુગની પૂજાને સમયે તેની આરતી તું જ કરીશ"—એવી શ્રદ્ધાપૂર્વક ગો.મા.ત્રિ. પાંચાલીરૂપ ભારતની પ્રજાને પરશુરામ રૂપ વિભુ સત્ય દ્વારા જણાય છે. આ ઉકિતમાં કોઈ પ્રકારનું મિથ્યાભિમાન નથી જ; કેમ કે સુંદરગિરિનાં સાધુસાધ્વીઓની જેમ, 'સર્વ વમળ વચ્ચે સ્વસ્થ અને નિર્ધન જીવન ગાળી જીવવાની કળા" ભારતમાં છે. એ અમૂલ્ય કળાનો પાશ્ચાત્ય સંસર્ગથી નાશ થશે તો મહાહાનિ થશે." ગો.મા.ત્રિ.ની ધર્મભાવનામાં આમ સમસ્તનું કલ્યાણ અનુસ્યૂત છે; પણ કલ્યાણની આ ભાવનાયે ધર્મ-નિરપેક્ષ નથી. લેખક વિદ્યાચતુર દ્વારા જે કહે છે તે એટલે જ ઘણું માર્મિક છે: "એક જીવના અધર્મથી સર્વ જીવનું કલ્યાણ થતું હોય તો તે કલ્યાણમાં અકલ્યાણનું બીજ રોપાયું' ગણવું. એક જીવના ધર્મથી અનેક અનેક જીવોને દુ:ખ થતું હોય તોપણ તે જ માર્ગે સર્વના ઉત્કર્ષ ગણવો. . . . પોતે અધર્મ કરે છે તેથી જગતનું કલ્યાણ થશે એવું માનનાર જીવ મૂર્ખ છે. . . . સર્વ જગતને જોઈ શકવાની શક્તિ વગરનો ક્ષુદ્ર જીવ, એ જગતનું કલ્યાણ કયાં છે ને કયાં નથી એ જાણવાની શક્તિ શી રીતે પામવાનો હતો?"

આમ આ સમગ્ર કૃતિ લેખકની સમુદાર ધર્મદષ્ટિથી ઓતપ્રોત છે ને માટે જ 'સરસ્વતીચંદ્ર"નું વાચન કોઈ પરમતીર્થની પરકમ્મા જેવું બની રહે છે.

પાંચાલીને ઉદ્દેશીને ધર્મરાજ સત્યધર્મની જે પિછાન આપે છે તેમાં ગો.મા.ત્રિ.ની ધર્મદષ્ટિનો નિષ્કર્ષ છે:—

"હું ક્રિયાહીન શુષ્ક જ્ઞાન નથી, જ્ઞાનહીન કર્મ નથી, નીતિહીન ભક્તિ નથી; કેવળ પરલોકવાચક ક્રિયા નથી, કેવળ કલાન્વેષી નીતિ નથી; પૃથ્વીની માટી ને આકાશના જળ જેવા ઐહિક આમુત્રિક જ્ઞાનમાંથી પ્રગટ થયેલા નીતિવૃક્ષ ઉપર હું પુષ્પ પેઠે ઉદય પામું છું, ને મારી પાછળ ફળ પેઠે અર્જુનની ક્રિયા પ્રકટ થાય છે. એ ક્રિયાનું કારણરૂપ કર્તવ્યભાન તે હું છું."

---

૧. એજન પૃ. ૭૧૭

☆ ☆ ☆ ગુજરાતી કવિતામાં સંસાર–સુધારણા

લેખક : **શ્રી. ડૉ. બિપીન ઝવેરી,** પ્રિન્સિપાલ, ધર્મેન્દ્રસિંહજી કૉલેજ, રાજકોટ

સંસારસુધારણા બહુ પ્રાચીન વસ્તુ છે. રામનું એકપત્નીવ્રત એ સંસારસુધારણાનું પગલું. વિધવાએ (પ્રાચીનકાળની વાત છે) નવો પતિ શોધવાને બદલે જૂના પતિમય બની વૈધવ્ય પાળવું તે સંસારસુધારણાનું પગલું. અને વિધવાની ઇચ્છા હોય તો તેને પરણવા દેવી તે પણ સંસારસુધારણા જ.

સંસારસુધારો પહેલો શરૂ થયો, ગુજરાતી ભાષા તે પછી શરૂ થઈ. ગુજરાતી ભાષાનો—ગુજરાતી કવિતાનો પ્રારંભ ૧૧૮૫થી. એટલે, ત્યારથી માંડી આજ સુધીની કવિતાની વિચારણા આ મથાળા નીચે કરવી પડે. વળી બુદ્ધ વગેરેની સુધારકમાં ગણના કરીએ તે રીતે અખો, માંડણ, ભોજો વગેરેની પણ સંસારસુધારક કવિઓમાં ગણના કરવી પડે.

પણ સંસારસુધારણાના વિચારનો પ્રારંભ બ્રિટિશકાળથી ગણવાની રૂઢિ છે. વ્યાપક સમાજસુધારણા પણ કદાચ તે જ કાળથી શરૂ થઈ. માટે આ લેખમાં આપણે તે જ તારીખને સુધારાની પ્રારંભક ગણીશું.

દલપતરામ :

આપણા સૌથી પહેલા સમાજસુધારક કવિઓ નર્મદ અને દલપત. તેમાંયે કાલક્રમે દલપતરામ પહેલા આવે.

ધીરે ધીરે સુધારાનો સાર, સજન સંભળાવજો રે

એવો ઉપદેશ આપનાર દલપતરામની કવિતામાંનો સંસારસુધારો સમજવા માટે તેમના મનોઘડતરનો ખ્યાલ મેળવી લેવો જરૂરી છે.

તેમના પિતા ડાહ્યાભાઈ વેદિયા, કર્મઠ બ્રાહ્મણ, ઔદિચ્ય ત્રવાડી ને સ્વભાવે ઉગ્ર. તેમણે પોતાના પુત્ર દલપતને કચ્છ-ભૂજના સ્વામીનારાયણી ગુરુ પાસે ભણવા મૂક્યા. અને દલપતરામ સ્વામીનારાયણી બન્યા. અંગ્રેજી ભણતર કશું જ નહિ. પણ ફૉર્બસ જેવા અંગ્રેજનો પાસ ખરો. મુંબઈ, સુરત, અમદાવાદ નહિ પણ વઢવાણ જેવા તે કાળે ઘણા પછાત દેશી રજવાડાના ગામમાં જન્મ ને ભૂજ જેવા પછાતતર દેશીય ગામમાં ભણતર. પ્રકૃતિ અતિશય શાંત ને સ્વસ્થ.

આ સૌ કારણે દલપતરામને સુધારક ગણીએ તો પણ સૌમ્ય સુધારક ગણવા પડે. પણ તેઓ સારા સુધારક પુરવાર થાય છે.

તેમનાં સુધારાવિષયક કાવ્યોમાં શિખરસ્થાને બિરાજે છે 'વેનચરિત્ર'. આખ્યાનશૈલીએ રચાયેલા આ કાવ્યમાં યુવાન રાજાને એક વિધવાનો સંપર્ક થાય છે. ત્યાગમૂર્તિ વિધવાને વૈધવ્યથી સંતોષ નથી એવો નવો જ બોધ રાજાને થાય છે. જે સ્થિતિ એક વિધવાની છે તે વ્યક્તિગત રહેલી છે કે સાર્વત્રિક? આ પ્રશ્નના ઉકેલ માટે રાજકુમારનો અધિકારી એક સરસ યુક્તિ યોજે છે. એ રાજકુમાર મારફત ગામની સૌ વિધવાઓને ઉજાણીએ નિમંત્રે છે. ત્યાં ઘરેણાં, પ્રસાધનનાં સાધન, ઉત્તમ પરિધાન વગેરેનો પૂરતો જથ્થો રખાવે છે. વિધવાઓ આ સૌ પરિધાન કરે છે, અને જીવનનાં ખાણીપીણી, હાસ્યવિનોદ, વાહન વગેરે આનંદ ભરપટ્ટે માણે છે. રાજકુમારને ખાતરી થાય છે કે વિધવાઓ બલાત્કારે વૈધવ્ય પાળે છે. રાજકુમાર ઘટતો સુધારો કરાવે છે.

સાદાસીધા, ભલાભોળા દલપતરામનું આ સમર્થ સુધારક કાવ્ય છે. લાંબા મહત્ત્વાકાંક્ષી કાવ્યમાં સુધારાનો ઉદ્દેશ તેણે સારી રીતે પાર પાડયો છે.

બાકીનાં સુધારા-કાવ્યોમાં તેમનું સૌથી જાણીતું કાવ્ય છે 'યાદવાસ્થળી.' મદ્યના પાનથી આ યાદવા-સ્થળી સર્જાઈ. આમ આ કાવ્ય મદ્યપાન-નિષેધનો સુધારો સાધે છે. વ્યસનનિષેધનાં બીજાં કાવ્યો પણ તેણે

રચ્યાં છે. બાકીનાં સુધારા-કાવ્યોમાં તેણે ચોરી, વ્યભિચાર ઇત્યાદિનું ખંડન કરેલું છે. મધ્યકાલીન કવિઓએ પણ આવો ઉપદેશ ઓછેવત્તે અંશે આપ્યો છે.

નર્મદ :

સુધારક કવિ તરીકે નર્મદાશંકરનું નામ ઘણું મોટું છે. વ્યભિચાર, વ્યસનો ઇત્યાદિ વિરુદ્ધનાં કાવ્યો ઉપરાંત એણે સંસારસુધારકોએ ઉપદેશેલા નીચેના વિષયો પોતાનાં કાવ્યોમાં છેડયા છે :

બાળલગ્ન, વૃદ્ધલગ્ન, કજોડાં, વિધવા-પુનર્લગ્ન.

મરણ પછીના ખોટા ખર્ચ,
પરણ વખતના ખોટા ખર્ચ.

આ કાવ્યોએ સમાજ પર કેટલી અસર કરી તે જાણવાનું આપણી પાસે કોઈ સાધન નથી. વસ્તુત: દલપત કરતાં નર્મદની કવિતા વધુ દુર્બોધ અને માટે ઓછી લોકપ્રિય. આ અવસ્થામાં એની અસર માપવાનું કામ અતિશય મુશ્કેલ છે. મારો મુગ્ધ અંદાજ એવો છે કે દલપતરામના 'વેનચરિત' કરતાં નર્મદનાં સૌ સુધારક-કાવ્યોનો સરવાળો પણ વધુ અસરકારક નહિ નીવડયો હોય (અલબત્ત, થોડી અસર તો થઈ જ હશે) આ સત્ય હોય તો, કટુ સત્ય છે. પણ આ સત્ય હોય તો તે અપનાવ્યે જ છૂટકો.

નવલરામ :

આ બે પછી ત્રીજું મોટું નામ છે નર્મદના સમકાલીન નવલરામનું. નવલરામની 'બાળગરબાવળી' વગેરેમાં સુધારાનાં કાવ્યો પણ મળે છે. એનું સૌથી સચોટ, સૌથી રસિક અને સૌથી અસરકારક કાવ્ય છે 'જનાવરની જાન.' બકરીબાઈના બાળબેટડાને પરણાવતું આ કાવ્ય છે—

જાન ચોપગાંની જોડી બે પગાં સારુ,
નવલ સમજે તો સાર, નહિ તો હસવું બહુ વારુ.

આ ત્રણ સુધારકયુગના મહારથી. પણ સુધારકયુગના અતિરથી, અશ્વારોહી, પાળા ઘણા હતા, ને એમાંના ઘણાખરાએ સંસારસુધારાનાં કાવ્યોમાં પોતાનો ઓછોવત્તો ફાળો આપ્યો છે. તે વખતે સમાજસુધારાનો વંટોળ હતો. એ વાવાઝોડાએ પોતાની સાથે મોટાભાગના કવિઓને ઉપાડયા હતા. ને એ કવિઓ હોંશે હોંશે એ વાવાઝોડા સાથે ઘસડાયા હતા.

હવે વિચારીએ સુધારકયુગનો અનુગામી પંડિતયુગ. નવાઈ જેવું છે, પણ આ યુગમાં પણ સુધારાનાં કાવ્યો ચાલુ રહે છે.

ગોવર્ધનરામ :

મણિલાલ નભુભાઈની જેમ ગોવર્ધનરામ સુધારક અને સંરક્ષક બંને હતા. માટે—

ગોવર્ધન વળી ગુપ્ત લડે, થઈ સુધારાસાથી

એ પંક્તિ માત્ર અર્ધસત્ય છે; બીજી રીતે કહેતાં અસત્ય છે. ગદ્યમાં તેમણે વિધવા કુમુદને પરણાવવાનો વિચાર રાખેલો. તે ખાતર જ તેને વિધવા બનાવેલી. પુનર્લગ્ન દ્વારા તેઓ બુદ્ધિના કજોડાનો ઉપાય સૂચવવાના હતા. પુનર્લગ્ન પ્રત્યેનો તેમનો આ પક્ષપાત 'સ્નેહમુદ્રા'માં પણ જોવા મળે છે. યાદ કરો 'પરદેશી સજ્જન !' વગેરે જાણીતી પંકિતઓ. એમાં સ્ત્રીસન્માનની નૂતન ભાવનાનાં પણ દર્શન થાય છે.

કલાપી :

કલાપીનું 'વિધવા બહેન બાબાંને' વૈધવ્યની પવિત્રતાનું ગાન કરે છે. આમ એ કાવ્ય સુધારકો પ્રત્યાઘાતી ગણે તેવું છે. 'હૃદયત્રિપુટી'માં પત્ની ઉપરાંત પ્રિયાને ચાહવાની વાત છે. આ વાત બહુપત્નીવાદી હોઈ સંસારસુધારાની વિરુદ્ધ છે. આ રાજવીકવિના હૈયાને સુધારો સ્પર્શ્યો નથી એમ કહેવામાં હરકત નથી.

નરસિંહરાવ :

પંડિતયુગના પહેલા સાચા કવિ નરસિંહરાવ ભોળાનાથ દિવેટિયા. એના પિતા ભોળાનાથ પહેલાં દેવી-ભક્ત હતા. દેવીની ભક્તિ કુળપરંપરાથી ચાલી આવેલી. પણ તેઓ પલટાયા, અને ધીરે ધીરે પ્રાર્થનાસમાજી બન્યા; સુધારક બન્યા. તેમના પુત્રો તેમના કરતાં સવાયા સુધારક હોય તે સ્વાભાવિક છે.

સુધારક ન. ભો. દિ.ના જીવનમાં એક દુઃખકર બનાવ બની ગયેલો. કહેવાય છે તેમ તેમનાં કૉલેજમાં ભણતાં પુત્રી મુશ્કેલીભરી પરિસ્થિતિમાં મુકાયાં. દયારામ ગિદુમલ નામના સાધુપુરુષ સિંધી ન્યાયાધીશે તેમનો હાથ પકડયો. પણ પુત્રપુત્રીના મૃત્યુના જેવો જ આ બનાવ નરસિંહરાવના ચિત્તને આઘાતજનક નીવડયો. લાંબા કાળ સુધી તેઓ અને તેમનાં પત્ની સુશીલાએ એ આઘાતનો ભાર વેંઢાર્યા કર્યો.

કવિતાતત્ત્વને નર્મદ-દલપત કરતાં વધુ સમજવાનો નરસિંહરાવનો દાવો અને એ દાવામાં તથ્યાંશ પણ ઘણો. એટલે કયો વિષય કાવ્યક્ષમ અને કયો અકાવ્યક્ષમ તેનો તેમને ખ્યાલ ખરો. (આનું તો આવું છે : વિષયની કાવ્યક્ષમતા એ મતભેદનો વિષય છે. તમે એમ કહો કે વિષયની માવજત પર જ એની કાવ્ય-ક્ષમતાનો આધાર છે તો તે સાથે પણ હું પૂરો સંમત છું. છતાં અમુક વિષય કાવ્યને વધુ સહેલાઈથી અનુરૂપ થાય, અમુક એટલી સહેલાઈથી ન થાય એટલું તો વાચક સ્વીકારશે જ.) એટલે, નર્મદ-દલપત અને તે પંથના અનુયાયીઓની જેમ નરસિંહરાવ આ વિષયોમાં ઝટ ઝુકાવે—કાવ્ય માટે ઝુકાવે એમ આપણે ન માનીએ.

અને એમ પણ માનીએ કે ઝુકાવે તો તે 'વેનચરિત'ની જેમ વિષયને રસપ્રદ અને કાવ્યક્ષમ બનાવીને. પણ તેમણે તેમ કર્યું નથી. 'ફસાયેલી વિધવા' વિશેનું તેમનું કાવ્ય છે, અને તેય તેમના 'નૂપુરઝંકાર' (૧૯૧૪) જેવા લગભગ અંતિમ કાવ્યસંગ્રહમાં. આ ઉપરાંત, યુવતીઓને ફસાવી જનાર યુવક તેમનાં ત્રણેક કાવ્યોમાં દેખા દે છે. તેમના મન પરના ભારણનો આ પડઘો છે.

આ બધાંનું કાવ્યમૂલ્ય કેટલું? કશું જ નહિ. અને સુધારમૂલ્ય? તે પણ નગણ્ય.

રમણભાઈ નીલકંઠ :

નરસિંહરાવના ભાણેજજમાઈ રમણભાઈ, નરસિંહરાવ કરતાંયે કટ્ટર સુધારક. રૂઢિચૂસ્તો પાછળ તો આદુ ખાઈને મંડેલા. તેમણે ચાળીસેક કાવ્યો લખ્યાં છે, અને તેમાંનાં કેટલાંક તો સારાં છે. પણ, રમણભાઈ કવિ સાથે વિવેચક પણ ખરા. એ બરાબર સમજતા કે સુસંસારસુધારો કવિતાને યોગ્ય વિષય નથી. આથી ગદ્યમાં 'ભદ્રંભદ્ર' અને 'ધર્મ અને સમાજ' મારફત સુધારો કરતાંયે પોતાનાં કાવ્યોને સુધારાના સંસ્પર્શથી અકાવ્યક્ષમ ન થવા દીધાં. આ તેમની વિવેકબુદ્ધિનો ઉત્તમ વિજય છે.

પણ 'રાઈનો પર્વત'ના શ્લોકો તેમાં અપવાદરૂપ છે. આપણા લેખકોમાં રમણભાઈ સૌથી મોટા સ્ત્રી-સન્માનવાદી. 'રાઈનો પર્વત'નો એક મહત્ત્વનો હેતુ સ્ત્રીસન્માનનો છે. અને માટે રમણભાઈના નાયક અને ઉપનાયક ઉપનાયિકાની સાથે લલકારે છે:—

> સ્ત્રી જાતિની અવદશા પરિહારવાને,
> એવો હુતાશન મહા પ્રગટાવીશું કે
> તેની પ્રચંડ જ્વાલની માંહી થાશે.
> અજ્ઞાન સ્વાર્થ વળી દુર્મતિ સર્વ ભસ્મ,

કાન્ત :

પંડિતયુગના ઇતર કવિઓમાં રમણભાઈના સમકાલીન જેવા છે કાન્ત. તેમણે પણ રમણભાઈના જેવી જ નીરક્ષીર વૃત્તિ અપનાવી છે. સુધારાનાં નીરને કવિતાના ક્ષીરમાં ભળવા દીધું નથી.

નાનાલાલ :

સુધારાનો સૌથી સમર્થ કવિ નથી નર્મદ કે નથી દલપત. એ કવિ છે નાનાલાલ.

નાનાલાલનું સૌથી પહેલું કાવ્ય 'વસંતોત્સવ.' જે સમાજમાં સ્નેહલગ્નનું શમણુંયે નહોતું એ સમાજમાં આ કવિએ 'વસન્તોત્સવ' દ્વારા સ્નેહલગ્નનો ભરપટ્ટે પ્રચાર કર્યો. વળી, કાવ્યના અંત તરફ આવતા પ્રયોગ 'બળ્યું આવશે'નો અર્થ હું આ ઘટાવું છું : કવિ લગ્નની વિધિને આવશ્યક ગણતા નથી. બે આત્મા એકબીજાને પસંદ કરે એટલે લગ્નવિધિ પૂરી થઈ. વિધિની બહુ ઇચ્છા હોય તો ગંધર્વવિધિ કરી લે તે પર્યાપ્ત. આ સૌ તેમણે ખૂબ કાવ્યક્ષમ રીતે રજૂ કર્યું છે—'વેનચરિત'ની જેમ કથાના અંશરૂપે.

૧૮૯૮માં 'જ્ઞાનસુધા'માં ને ૧૯૦૫માં પુસ્તકાકારે પ્રકટ થયેલા આ કાવ્યમાં કવિએ કરેલો સુધારાનો પ્રારંભ ૧૯૦૯માં 'ઇન્દુકુમાર'ના પ્રાકટય સાથે ફરી કાવ્યક્ષમ રીતે આપણી સમક્ષ પ્રકટ થાય છે. એમાં તેમણે સંસારસુધારાના નીચેના વિષયો સરસ રીતે છેડ્યા છે :

સ્નેહલગ્ન : કાન્તિકુમારીના પાત્ર દ્વારા કવિએ બતાવ્યું છે કે કન્યાને સ્નેહલગ્ન કરવાનો અધિકાર છે; સ્નેહલગ્ન માટે કન્યા તો ઝંખે, અને એ ઝંખના યોગ્ય છે.

કન્યા કોઈના સ્નેહમાં પડે તે યોગ્ય છે તેવો પુરસ્કાર પણ તેમણે કાન્તિના ઇન્દુ પ્રત્યેના પ્રેમ દ્વારા કર્યો છે.

વૈધવ્ય : નેપાળી જોગણ દ્વારા તેમણે દાખવ્યું છે કે,

> સ્નેહલગ્નની વિધવાને પુનર્લગ્ન સમું પાપ નથી.

અને

> દેહલગ્નની વિધવાને પુનર્લગ્ન સમું પુણ્ય નથી.

અત્યાર સુધીમાં આવો સુષ્ઠુ વિચાર રમણભાઈએ આંશિકરૂપે ગદ્યમાં મૂકેલો, પણ તેને આવો સચોટ, સુંદર કાવ્યદેહ તો નાનાલાલે જ આપ્યો. સાચી દૃષ્ટિ પણ એ જ છે. વિધવાથી પરણાય જ નહિ એ રૂઢિચુસ્તોનો આગ્રહ તે દુરાગ્રહ. વિધવા માત્રને પરણાવી દો તે "એક બળાત્કાર (બળજબરી) કાઢી તેને સ્થાને બીજો બળાત્કાર" દાખલ કરવાની જ યોજના. સાચો ઉકેલ એ કે જેના પ્રાણ પરવશ પડે તે પરણે, જેના પ્રાણ પરવશ ન પડે તે વૈધવ્ય પાળે.

સ્નેહલગ્નની વિધવા જીવનમાં કરે શું? નિસાસા નાખે? ઓટલા ભાંગે? ઓશિયાળી બનીને જીવતર ખેંચી કાઢે? કવિ ન્હાનાલાલ કહે છે : ના, એ સમાજસુધારક-પ્રેરક અને,અથવા સાધક બનીને રહે.

'ઇન્દુકુમાર'માં નાનાલાલે કજોડાના પ્રકાર પણ સૂચવ્યા છે. વય ઉપરાંત વિદ્યા અને સ્વભાવનાં કજોડાંનો નિર્દેશ એ કાવ્યમાં જોઈ શકાય છે.

'જયાજયન્ત' (૧૯૧૪)માં પણ કાવ્યની ઇમારતમાં સુધારો વણાઈ ગયેલો છે. કન્યા ધન અને સત્તાને સોંપવી કે ગુણને? કાશીરાજની રાણી ધન, સત્તા અને કુળને પસંદ કરે છે, કાશીરાજ ગુણને. અને એ બેની ખેંચતાણમાંથી આખું નાટક આકાર પામે છે. બ્રાહ્મણ સેવતી અને ક્ષત્રિય કાશીરાજનાં લગ્ન અને કદાચ જયા અને જયન્તનાં મનોલગ્ન પરથી ભાસે છે કે કવિને અનુલોમ-પ્રતિલોમ લગ્નોમાં પણ વાંધો જણાતો નથી. આ પણ, ઉઘાડા પ્રચાર કે ઉલ્લેખ વિના કવિએ દાખલ કરેલો સુધારો છે.*

નાનાલાલના સંસારસુધારાનું એક અતિ ઉજ્જવલ પાસું સ્ત્રીસન્માનનું છે. તેમનાં દાંપત્યસ્તોત્રોમાં, 'કુલયોગિની'માં, 'સૌભાગ્યવતી'માં એમની એ ઉદાર છતાં આર્યસંસ્કારમંડિત સ્ત્રીસન્માનવૃત્તિનાં દર્શન થાય છે.

ગુજરાતના સૌ કવિઓમાં નાનાલાલે સંસારસુધારો ખૂબ બળપૂર્વક ગાયો છે, અને સૌથી વધુ કલાત્મક રીતે ગાયો છે.

---

* વિશેષ માટે જુઓ મારો લેખ, "કવિ નાનાલાલની લગ્ન ભાવના," નવચેતન, દીવાળી અંક, સં.

બ. ક. ઠાકોર :

બળવંતરાય કલ્યાણરાય ઠાકોરના ગદ્યમાં કદીક સમાજસુધારાનો અણસાર દેખાય છે, પણ પદ્યમાં તેઓ સમાજસુધારાથી ચીલો ચાતરીને ચાલ્યા છે.

મુનશી :

પંડિતયુગ અને ગાંધીયુગની સીમાસંધિ પર ઊભેલા કનૈયાલાલ માણેકલાલ મુનશીએ કાવ્યો રચ્યાં નથી એટલે એમને વિશે વિચારવાનું રહેતું નથી.

સુધારાનો પ્રવાહ આખા પંડિતયુગને વળોટીને સહેજે ૧૯૩૦ સુધી ચાલુ રહે છે. ખાસ કરીને કસ્બાનાં ગામો અને નાનાં ગામોના કવિઓ સંસારસુધારાના વિષયો ઉપર કાંઈ ને કાંઈ લખતા. (૧૯૩૦ના સત્યાગ્રહે કવિઓનું ધ્યાન બીજી તરફ વાળ્યું.) એવાં કાવ્યોની યાદી આપીએ તો આ આખો લેખ એ નામાવલિથી ભરાઈ જાય. પણ, એ વસ્તુ કેટલી વ્યાપક હતી તેનો ખ્યાલ પંડિતયુગના માત્ર ચારેક વર્ષનાં સુધારક કાવ્યોની નામાવલિ જોવાથી આવશે. પહેલાં કર્તા, પછી 'સંગ્રહ', અંતે 'કૃતિ કે કૃતિઓ' એ ક્રમમાં નામો આપ્યાં છે :

૧. ૧૯૧૪ હોરમસજી સોરાબજી મિસ્ત્રી, 'મધુરિકા'માં "ના કર તું શરાબની સોબત!"
૨. ૧૯૧૫ વોરા ભોગીલાલ રતનચંદ, 'શિયળનો ખજાનો યાને ફેશનનો ફુવારો."
૩. ૧૯૧૫ પંડ્યા અંબાલાલ જેશંકર, 'પ્રવીણવિલાસી'માં ખોટા સુધારાએ કરેલી સમાજની દુર્દશા.
૪. ૧૯૧૫ (બીજી આવૃત્તિ) 'મણિકાન્ત કાવ્યમાલા.' 'બાળલગ્ન વિશે,' 'કન્યાવિક્રયનો કબાલો,' 'કન્યાવિક્રય,' મદ્યપાન વિરુદ્ધનાં ત્રણ, કેફવિરુદ્ધનું એક.
૫. ૧૯૧૫ શાહ વાડીલાલ ઈશ્વરલાલ, 'મધુરમોહિની,' મદ્યપાન વિશે બે, 'બાળલગ્નની બળતરા,' 'કન્યાવિક્રય.'
૬. ૧૯૧૫ દવે નાનાલાલ ડાહ્યાભાઈ, 'સુધારો આવ્યો.'
૭. ૧૯૧૫ શુક્લ કહાનજી ઘેલાભાઈ, 'પ્રકાશ પંચોતેરી,' 'ખોટી ફેશનથી થતી અધોગતિ,' 'સાચો સુધારો.'
૮. ૧૯૧૬ પટેલ ડાહ્યાભાઈ બાબરભાઈ, 'ફેશનની ફીશિયારી.'
૯. ૧૯૧૬ કવિ ત્રિભુવન નારણજી, 'ત્રિભુવનતરંગ'માં "હિંદુબાઈઓનો સુધારો" (ખોટી ફેશન વિરુદ્ધનું,) વ્યસન વિશે બે.
૧૦. ૧૯૧૬ વ્યાસજી મગનલાલ ઉર્ફે આનંદરામ દયારામ, 'દારૂથી થતી દુર્દશા' (મદ્યબંદી વિશેનાં કાવ્યોનો સંગ્રહ).
૧૧. ૧૯૧૬ વકીલ રણછોડલાલ માણેકલાલ, 'કાવ્યામૃતવાણી,' 'જ્ઞાતિઓમાં ચાલતા દુષ્ટ રિવાજો,' 'બાળવિધવાવિલાપ,' 'મરણ પ્રસંગે જ્ઞાતિવરા નહીં કરવા વિશે.'
૧૨. ૧૯૧૭ પંડ્યા મોહનલાલ ગરબડભાઈ, 'મોહનમાળા ભાગ ૨,' 'વર્તમાન સમયના કહેવાતા સુધારા (પણ હડહડતા કુધારા)" વિરુદ્ધનું કાવ્ય, વૃદ્ધલગ્ન વિશેનું કાવ્ય.
૧૩. ૧૯૧૭ નીજરિયા ભીખાભાઈ કાળિદાસ, 'પાટીદાર સુબોધ કાવ્યમાળા'માં "બાળલગ્ન," "જ્ઞાતિસુધારો," "કન્યાવિક્રય," "બાળલગ્નની બલા," "જ્ઞાતિવરા."
૧૪. ૧૯૧૭ ત્રિવેદી લાલશંકર ઈશ્વરભાઈ, સમાજસુધારા અને ખોટી ફેશનમાં વિકૃત સમાજજીવન વિશેનાં કાવ્યો.
૧૫. ૧૯૧૭ વૈદ્ય ભોગીલાલ છગનલાલ, 'હૃદયોદ્‌ગાર'માં "શરાબના શોખીનોને," "દીકરીનો દુશ્મન."

૧૬. ૧૯૧૭ સાંકળચંદ પિતાંબરદાસ શાહ, 'કાવ્યકલ્લોલ'માં "આર્ય અબળાનો પોકાર," "સ્ત્રીકેળવણી વિશે બાળાઓની વિનંતી," "બાળલગ્નનો પરિહાર," "વૃદ્ધવિવાહ અને કન્યાવિક્રયનો પરિહાર," "ચાલતા જમાનાનો ચિતાર," "સપ્ત મહાવ્યસન નિષેધક પદો."

૧૭. ૧૯૧૭ મંગલદાસ દામોદરદાસ શાહ, 'સંગીત મંગલબિંદુ'માં "બીડીના અવગુણ વિશે," "કન્યાવિક્રય વિશે," "કન્યાવિક્રય," "બાળલગ્નથી થતા ફાયદા."

૧૮. ૧૯૧૮ રસિક ઉર્ફે સૂરજમલ તલકચંદ શાહ, 'મંગળમાળ'માં "કન્યાવિક્રયની ક્રૂરતા."

૧૯. ૧૯૧૮ ઇસ્માઈલ રસૂલભાઈ, 'કનકમાળા ઉર્ફે ગઝલનો ભંડાર'માં "જુગારીને વિનંતી."

૨૦. ૧૯૧૮ લાલશંકર ઈશ્વરલાલ ત્રિવેદી તથા શંકરલાલ પીતાંબર વ્યાસ, 'પ્રવીણાવિલાસી કાવ્યમાળા' ભાગ બીજોમાં "ખોટી ફેશન."

૨૧. ૧૯૧૮ પંડિત હરિશંકર વિદ્યાર્થી, 'સુબોધ સંગીતાવલિ'માં "બાળલગ્ન બંધ કરો," "કોરી કેળવણી." "ધર્મની દુકાનો (દૂષિત થયેલ ધર્મ)".

૨૨. ૧૯૧૮ મુનિ વિનયચંદ્રજી, 'ગઝલગુલતાન'માં "સુધરેલા જમાનાના સુધરેલા મનુષ્યોની વર્તણૂક," "બીડીથી થતી ખુવારી."

૨૩. ૧૯૧૮ સંપાદક રાવચંદ દામોદરદાસ શાહ 'ગુરુગુણરત્નમાળા' (જૈન સંસ્થાનું પ્રકાશન) "કન્યાવિક્રય કરનાર માબાપ પ્રત્યે પુત્રીનો શાપ," "સ્ત્રીકેળવણી વિશે," "કન્યાવિક્રય નિષેધક."

૨૪. ૧૯૧૮ મણિકાન્ત ઉર્ફે શંકરલાલ મણિલાલ પંડ્યા, 'સંગીત મંગળમય'માં "સુધરેલાનો સંતાપ," "કન્યાવિક્રયનો કબાલો," "ચાલુ જમાનાનો સુધારો."

૨૫. ૧૯૧૮ નરોત્તમ ધનજીભાઈ પટેલ, 'સદ્બોધ સિંધુ'માં "ચાલુ જમાનો," "બાળલગ્ન કરનારા" "વ્યસની મૅનેજરોને આમંત્રણ," "મફતનો તમાસો [કુરિવાજો]," "કૅફી ચીજો ઉપર"

૨૭. ૧૯૧૮ વૈદ્ય સોમચંદ જેઠાલાલ શાહ, 'કળિયુગ કાવ્યમાળા'માં "ભણીને ભૂલા પડ્યા," 'નવા જમાનાની ફૅશનથી સામાજિક પાયમાલી."

૨૮. ૧૯૧૯ મણિકાન્ત ઉર્ફે શંકરલાલ મગનલાલ પંડ્યા, 'સંગીત સુબોધ બિંદુ'માં "તંબાકુની બીડી વિશે," "કન્યાવિક્રય વિશે," "દારૂના દુર્ગુણ વિશે."

૨૯. ૧૯૧૯ પ્રકાશક મહાદેવ રામચંદ્ર જાગુષ્ટે (પાંચમી આવૃત્તિ) 'નવીન ચતુર સુંદરસ્ત્રીવિલાસ મનહર રસિક ગરબાવળી ભાગ ૧ થી ૬'માં "કૅફીના વાયરાના મહિના," "કજોડાવાળી સ્ત્રીના વિલાપ વિશે ગરબી."

૩૦. પાઠક બદરપુરવાળા, 'દીનદુહિતા' (બાળકન્યા અને વૃદ્ધ પુરુષનાં કજોડાનાં લગ્નનું દુ:ખ).

૩૧. કવિ સુંદરદાસ પૂંજાભાઈ, 'સુંદર સંગીત', "કૅફને તિરસ્કાર," "અફીણનો હેવાલ."

૩૨. કવિ અંબાલાલ પ્રહ્‌લાદજી, 'અક્કલનું પડીકું ઉર્ફે શિખામણની સોટી', "ચા" (તેનાં દૂષણ), "દારૂડિયાને મરતી વખતે તેની સ્ત્રીએ રૂબરૂમાં કરેલું રૂદન," "સટોરિયાની સ્ત્રીએ ધણીની રૂબરૂમાં કૂટેલો કોમિક રાજિયો," "જુગારીને ઝાડૂ."

આ યાદી સંપૂર્ણ નથી.

મણિકાન્ત કાવ્યમાલા :

પંડિત યુગમાં 'મણિકાન્ત કાવ્યમાલા' ખૂબ લોકપ્રિય હતી. તેમાંનું નીચેનું કાવ્ય હરેક બાલાને મોઢે હતું :

શશિકાન્ત મારા લગ્નની કંકોતરી આ વાંચજો
કંકુ નથી મમ રક્તના છાંટા પડ્યા આ માનજો.

આ કાવ્યમાં માતાપિતાએ સ્નેહીને મૂકીને અન્યત્ર પરણાવેલી યુવતીનો હૃદયસ્પર્શી વિલાપ સરલસફલ વાણીમાં આલેખાયેલો છે.

ગાંધીયુગ :

ગાંધીયુગે પ્રજાનું માનસ સમાજસુધારા તરફથી રાજકારણ તરફ વળ્યું. રમણભાઈ વગેરે સુધારકોની ફરિયાદ છે—ગટુભાઈ ધ્રુએ મને એ કહેલું—કે આને લીધે સંસારસુધારાનું કામ અધૂરું રહી ગયું.

૧૯૨૧થી રાષ્ટ્રભક્તિનાં, સત્યાગ્રહનાં, લડતનાં કાવ્યો શરૂ થયાં, ને ૧૯૩૧થી તેમાં જુવાળ આવ્યો. અલબત્ત, આગળ આપણે જોયું તેમ, તે પછી પણ સંસારસુધારણાનાં કાવ્યો લખાયાં હશે ખરાં. છતાં, ૧૯૩૦ને સંસારસુધારાનું હંસગીત ગણી શકાય. વળી, ૧૯૩૦ સુધીનાં એ સૌ સુધારાવિષયક કાવ્યોમાં દલપત કે નાનાલાલ જેવી કોઈ અસાધારણ ગુણવત્તા નથી.

લગભગ એ કાળથી સંસારસુધારામાં અમુક નવા વિષયો ઉમેરાય છે. ઉ. ત. હરિજનમુક્તિ. બુદ્ધ-મહાવીર અને નરસિંહ મહેતાએ ઉપદેશેલો હરિજનઉદ્ધાર ગાંધીજીને હાથે જ સાચું બળ ને ગતિ પામ્યો. આથી ભારતની વિવિધ ભાષાઓમાં હરિજનઉદ્ધારનાં કાવ્યો રચાયાં છે. જેમ કે દક્ષિણ ભારતમાં કવિ અસનનાં કાવ્યો. પણ ગુજરાતના એ જાતના સાહિત્યમાં "ઢેડના ઢેડ ભંગી" વગેરેમાં ગદ્ય જેટલું બળવાન છે તેટલું બળવાન પદ્ય નથી. કદાચ, સુધારો કવિતા દ્વારા ન પ્રરૂપાય એ સમજ પ્રજામાં વધતી ચાલી છે, અને માટે પણ આ જાતનાં કાવ્યો ઓછાં લખાયાં હશે.

ગાંધીજીએ નશાબંદીના સુધારાને પણ વેગ આપ્યો. મારા મન પર એવી છાપ પડી છે કે હરિજન-મુક્તિ કરતાં નશામુક્તિનાં કાવ્યો વિશેષ પ્રમાણમાં રચાયાં છે.

સ્ત્રીસન્માન ઉપર સુધારકોએ—ખાસ કરીને પંડિતોએ, અને તેમાંયે નાનાલાલ અને રમણભાઈએ ઘણો ભાર મૂક્યો છે. ગાંધીજીએ નારીઉત્થાનનું કામ તે કરતાંયે વિશેષ કર્યું છે. નાનાલાલનો ઉદ્દેશ મુખ્યત્વે મૌખિક હતો, ક્રિયાશીલ સુધારો પત્ની પૂરતો સીમિત હતો. રમણભાઈનો સ્ત્રીસન્માનનો ઉપદેશ પણ મુખ્યત્વે મૌખિક હતો, અને ક્રિયાશીલ સુધારો પોતાના કુટુંબ પૂરતો મર્યાદિત હતો. ગાંધીજીએ સ્ત્રીને કાર્યમાં ને જાહેરજીવનમાં જોતરીને સ્ત્રીસન્માનનું કાર્ય પાર પાડ્યું, અને તે આખા ગુજરાત અને આખા ભારતની સ્ત્રી પરત્વે. જીવન અને ક્રિયામાં ઊતરેલું આ નારીસ્વાતંત્ર્ય (emancipation of woman) ગદ્ય ને પદ્ય એકેમાં પ્રતિનિધિત્વ પામ્યું નથી. આ જરા અજબ વસ્તુ છે. કદાચ કોઈ સમર્થતર સાહિત્યકારની સમર્થ પ્રતિભા એ માટે આવશ્યક હોય. ગમે તેમ, આ જરા અજબ વસ્તુ છે, અને તેનાં કારણો કોઈએ શોધવાં જોઈએ.

DECORATIVE ARTS AND CRAFTS OF INDIA

It is not necessary to dilate on the decorative arts and crafts of India, for their excellence has always been beyond dispute. The generalised sense of beauty which they imply is one of the greatest proofs that there can be of the value and soundness of a national culture. Indian culture in this respect need not fear any comparison: if it is less predominantly artistic than that of Japan, it is because it has put first the spiritual need and made all other things subservient to and a means for the spiritual growth of the people. Its civilisation, standing in the first rank in the three great arts as in all things of the mind, has proved that the spiritual urge is not, as has been vainly supposed, sterilising to the other activities, but a most powerful force for the many-sided development of the human whole.

[*"The Significance of Indian Art"*] **—Shri Aurobindo**

ઉષાનિશા : કનુ દેસાઈ
(કલાકાર તથા 'કુમાર'ના સૌજન્યથી)

☆ ☆ ☆ આયુર્વેદમાં કવિતા

લેખક : શ્રી મુકુંદરાય વિ. "પારાશર્ય" ભરતકુંજ, ભાવનગર

'પ્રાચીન ભારતીય જીવન પોતે જ કવિતા હતું અને તેથી તેમની સર્વ પ્રવૃત્તિમાં તેમ જ વાઙ્મય વ્યાપારમાં પણ કવિતા જ નીતરતી.' આવી એક ઉક્તિ મેં મારા નાનપણમાં સાંભળેલી. એ વાત ખરી હોવાનો સંભવ મને લાગે છે. પ્રાચીન ગ્રંથકારોએ મહાકાવ્યો, નાટકો વગેરે પદ્યમાં રચ્યાં છે એટલું જ નથી; પણ અધ્યાત્મગ્રંથ, અર્થશાસ્ત્ર, ધર્મશાસ્ત્ર, ન્યાયશાસ્ત્ર, છંદ અને જ્યોતિષશાસ્ત્રના ગ્રંથો, વ્યાકરણશાસ્ત્રના ગ્રંથો, શબ્દકોશો, આયુર્વેદ, હસ્તિવેદ વગેરે પરના ગ્રંથો, રાસાયનિકશાસ્ત્ર પરત્વેના ગ્રંથો વગેરે, સામાન્ય રીતે શુષ્ક કહી શકાય તેવા કઠિન બૌદ્ધિક જ્ઞાનના ગ્રંથો પણ રસમય પદ્યમાં રચ્યા છે.

જ્યાં વિચાર જ પ્રધાન અને અણિશુદ્ધ તર્કરૂપે નિરૂપવાનો હોય છે તેવા ન્યાય, ધર્મ, વ્યાકરણ તથા આયુર્વેદવિષયક ગ્રંથોને પદ્યમાં મૂકવા, એ વિષયને વિશદ નહિ પણ અસ્પષ્ટ અને શિથિલ કરવા જેવી પ્રવૃત્તિ આજના બુદ્ધિમાનોને પહેલી નજરે લાગે, કદાચ હાસ્યાસ્પદ પણ લાગે. પરંતુ એ પ્રાચીન ગ્રંથોના પરિશીલન પછી તો એવું જણાય છે કે એ ભયસ્થાનનો પૂરો ખ્યાલ ભારતના એ પ્રાજ્ઞ ઋષિવરોને સંપૂર્ણ હતો, એટલું જ નહિ પરંતુ દીર્ઘદૃષ્ટિએ તેઓએ એ પણ વિચાર્યું હોય તેમ સંભવે છે કે તેવા અતિ કઠિન વિચારો, સિદ્ધાંતોને જો કાવ્યત્વનો ઓપ આપી પદ્યમાં નીરૂપ્યા હોય તો માનવહૃદયમાં તે દૃઢતર રીતે અંકિત થાય, સ્વાત્મ્ય થાય અને સંસ્કૃતિના પ્રવાહમાં એ વિચાર ભૂંસાઈ ન જતાં, કાલથી અપરિછિન્ન કાવ્યત્વને કારણે, માનવજીવનને ઉન્નત કરીને પોતે જળવાઈ રહે. તર્કપ્રધાન જ્ઞાનાત્મક બુદ્ધિ અને સુખદુઃખાત્મક સંવેદનશીલ લાગણીપ્રધાન હૃદય એ બંને આમ તો એક જ માનવજીવનની અનુભૂતિનાં આવશ્યક બે પાસાં છે. એટલે એ બેવડે દોરે નિરૂપાયેલ અનુભવ ઉપકારક રીતે વધુ જળવાય એ સંભવ તેમણે સ્વીકાર્યો છે. આ કારણે આધુનિક બુદ્ધિપ્રધાન વર્ગ જે વિષયે આજે વિચારતો થયો છે તેવા સૂક્ષ્મતમ વિચારો પ્રતિભા-સંપન્ન કાવ્યરૂપે પદ્યમાં નીરૂપાયેલા પ્રાચીન ગ્રંથોમાં જળવાઈ રહ્યા છે. ઉદાહરણાર્થે —

(૧) सर्वं परवशं दुःखं सर्वं आत्मवशं सुखम्।

(मनुस्मृति)

[અર્થ : જે જે બાબતમાં પારકા પર આધાર રાખવો પડે તે તે બધું જ દુઃખદાયક છે. અને જેનો જેનો

(૨) धर्मार्थकाममोक्षाणां आरोग्यं मूलमुत्तमम्।

(चरक–संहिता १–१–१५)

[અર્થ : ધર્મ, અર્થ, કામ અને મોક્ષ—આ ચારેય પુરુષાર્થ સિદ્ધ કરવા માટે આરોગ્ય એ ઉત્તમ કારણ છે.]

આવા મૂળભૂત વિચારને સાદા સરળ શબ્દોમાં છતાં એવી ચોટદાર રીતે રજૂ કર્યા છે કે એક વાર વંચાયેલું કે સાંભળેલું તે વાક્ય વિચારવાનના મનમાંથી ખસે નહિ. હાલમાં સંસ્કૃત ભાષા આપણને સમજાતી બંધ થતી જાય છે તે કારણે ભાષા સમજાવાથી જે આસ્વાદ્ય લાગે તે ન સમજાવાથી નકામું લાગે. પ્રત્યેક બાબતમાં ભોક્તાપણાની પણ અધિકાર-પાત્રતા જોઈએ છે.

એક ભાષામાંથી બીજી ભાષામાં કેવળ સ્થૂળ વ્યાવહારિક વાત કે વિચારને ઉતારવો સરળ હશે પણ ભાવને તથા સૂક્ષ્મ વિચારને ઉતારવો કઠિન છે. અને ભાવસભર વિચારને યા વિચારસભર ભાવને ઉતારવો તે કઠિનતર છે. મૂળના ભાવ કે વિચારના પ્રાબલ્યને અંગે ભાષાંતરમાંથીયે ઘણું મળે. ઈશ, કઠ, મુંડક વગેરે ઉપનિષદોનો પ્રભાવ જુદી જુદી ભાષામાં થયેલ ભાષાંતરો દ્વારા પડેલ છે ને પડે છે, છતાં ઔપનિષદિક મૂળ

ભાષાના જાણનારને તેમાં જે કક્ષાએ હૃદયંગમતાનો અનુભવ થાય તે અન્યને ન થઈ શકે, તેવું વિધાન ઔપનિષદિક ભાષાને સારી પેઠે ભણ્યા પછી પશ્ચિમનો વિદ્વાન પણ કહે છે.

આયુર્વેદગ્રંથો પણ એ કવિતામય જીવનની નીપજ હોવાથી તે ગ્રંથોમાંયે વિચારના તળમાં કાવ્ય પથરાયેલું છે. ઉપમા દઈને કહેવું હોય તો એમ કહેવાય કે આયુર્વેદનું બૌદ્ધિક જ્ઞાનરૂપી હોડું પ્રસન્ન જીવનની ઊંડી ને વિશાળ સરિતાના પ્રવાહમાં વિહાર કરતું સહજતાથી તર્યે જાય છે.

ચરકસંહિતામાં સાંખ્યદર્શનની પદ્ધતિથી પ્રકૃતિ-પુરુષના વિવેક વડે દેહસંયુક્ત આત્માની નિરામય અવસ્થાનું વર્ણન કર્યું છે. એથી સ્પષ્ટ ફલિત થાય છે કે પ્રાચીન આયુર્વેદાચાર્યોએ સ્વસ્થ પુરુષનો વિચાર દેહની પુષ્ટતા પરથી કર્યો નથી. ઈ. સ. પૂર્વેના સૈકાઓમાં સુશ્રુતે આપેલો સ્વસ્થની વ્યાખ્યાનો નીચેનો શ્લોક ઘણો જાણીતો છે. એ શ્લોકને વાગ્ભટ્ટ તથા ભાવમિશ્ર જેવા અનુગામી સમર્થ વૈદ્યોએ પોતાના ગ્રંથમાં ઉતાર્યો છે.

समदोष समाग्निश्च समधातुमलक्रियः।
प्रसन्नात्मेन्द्रियमनः स्वस्थ इत्यभिधीयते ।।

અર્થ : જે માણસના વાત, પિત્ત વગેરે દોષ; અગ્નિ, ધાતુ અને મળ, સર્વ સમાન પ્રમાણ અને ક્રિયાવાન હોય, જે પોતાના શરીરને હિતકારક ક્રિયા કરતો હોય અને જેનાં દેહ, ઇંદ્રિયો તથા મન પ્રસન્ન રહેતાં હોય તે માણસ સ્વસ્થ કહેવાય છે.

આ શ્લોકમાં કેવળ દેહ પુષ્ટ અને બલસંપન્ન હોવાની વાત નથી, તેમ તે સાથે મન તરવરાટવાળું હોવાથી અર્થ સારે છે, તેમ પણ નથી. શરીર અને મન બંને બલસંપન્ન હોવા ઉપરાંત તેમની કોઈ પ્રકૃતિ કથળે નહિ તેવાં દૃઢ હોવાં ઘટે તથા તે બંનેની ગતિ આત્મકલ્યાણ તરફની હોવી ઘટે. મન અને દેહ, એ બંને જેનાં સાધન છે તેવો દેહમાં રહેલો આત્મા પ્રસન્ન ક્રિયાવાન અને હિતપથગામી હોવો જોઈએ, તેવી આવશ્યકતા-પાત્રતા આયુર્વેદ માગે છે. ઉત્તમ માનવસમાજના હિત માટે, સમાજની પ્રત્યેક વ્યક્તિના હિતોપાર્જન માટે, 'સ્વસ્થ'ની આ વ્યાખ્યા હૃદયંગમ અને કાવ્યસભર છે.

આ વ્યાખ્યા ઉપરાંત જીવનના મૂળભૂત ઉદ્દેશો અને તેને સિદ્ધ કરવા માટે ઉપર્યુક્ત વ્યાખ્યાને અનુસરતું નિરામય શરીર તથા મન બનાવવા સાથે વધુ બલ-ઓજસ્‌થી સંપન્ન કરવા માટે, વ્યક્તિ તથા સમાજનાં પરમ સુખ, શાંતિ અને સમૃદ્ધિની સિદ્ધિ માટે નિયમો આયુર્વેદ ગ્રંથોમાં નિરૂપ્યા છે. તેમાં રાત્રિચર્યા, દિન-ચર્યા, ઋતુચર્યાનાં વર્ણનો છે. શારીરિક દોષો પ્રકોપે નહિ તેમ જ માનસિક રોગ ન ઉદ્‌ભવે તે માટે પ્રથમથી પાળવાના નિયમો અને જાળવવાના આદર્શો છે. જેને સદાચાર તરીકે ગણવામાં આવે છે તે મૂળ તો મરીને પછી પરમાત્માને પામવાનો ધાર્મિક આચાર નથી પણ વસ્તુતઃ સમષ્ટિગત ચૈતન્યની એકતાની સમજણ સાથે આ જીવનમાં શરીર તથા મનની નિરામયતા તેમ જ વ્યક્તિ અને સમાજની શાંતિ તેમ જ સુખપૂર્વકનું દીર્ઘાયુષ્યમય જીવન ભોગવવાની વ્યવસ્થાનું વ્યવહારુ આચરણ છે. આવી આચારમય જીવનવ્યવસ્થાનું કાવ્યસભર દર્શન આયુર્વેદના ચરકસંહિતા, અષ્ટાંગહૃદય વગેરે ગ્રંથોમાં અત્રતત્ર નિરૂપાયેલું છે.

આયુર્વેદના આજે ઉપલબ્ધ ત્રણ પ્રાચીન ગ્રંથો તે અગ્નિવેશસંહિતા અથવા ચરકસંહિતા, સુશ્રુતસંહિતા અને અષ્ટાંગહૃદય છે. અગ્નિવેશના ગુરુબંધુઓ ભેળ, જાતૂકર્ણ, પરાશર, હારિત અને સારંગપાણિ હતા. તે દરેકે સ્વતંત્ર આયુર્વેદસંહિતા રચેલી અને તત્કાલીન તજ્જ્ઞોએ માન્ય કરેલી તેવું ચરકસંહિતામાં સ્પષ્ટ છે. પણ એ સંહિતાઓમાંથી ભેળસંહિતા ખંડિત અવસ્થામાં મળી છે. હારિતસંહિતા મધ્યકાલીન કોઈ વૈદ્યને હાથે એવું પ્રતિસ્કરણ પામી છે કે તેનું પ્રાચીનત્વ લુપ્ત થયું છે, સુશ્રુતસંહિતામાં દર્શાવેલ છે તે પ્રમાણે સુશ્રુતના સમકાલીન ઔપધેનય, ઔરભ્ર તથા પૌષ્કલાવત પ્રત્યેકે પ્રમાણભૂત શલ્યતંત્રની રચના કરેલી પણ તે આજે નામશેષ છે.

ગુપ્તયુગથી અર્વાચીન ન કહી શકાય તેવી એક કાશ્યપ સંહિતાની ખંડિત પ્રત નેપાળમાંથી મળી છે. તે ઉપરાંત અનેક પ્રાચીન આયુર્વેદ ગ્રંથકારોનાં નામ અને તેમની કૃતિમાંથી વાક્યોના, આયુર્વેદ ગ્રંથોના ટીકાકારોએ ટીકામાં ઉતારા કર્યા છે તે પરથી એટલું જરૂર અનુમાન તારવી શકાય છે કે પ્રાચીન ભારતમાં, ગુપ્તયુગ સુધીમાં પણ ઘણા ગ્રંથો આયુર્વેદના પ્રમાણભૂત ગણાતા તેવા હતા; પણ અનેક કારણોએ, કાળપરિબળે, નાશ પામ્યા છે. ચરક, સુશ્રુત અને વાગ્ભટ્ટના ગ્રંથો બચ્યા છે. એને ગુરુત્રયી કહેવાય છે. આમાંથી ચરક-સુશ્રુત વિષે આપણને વધુ માહિતી નથી; પણ વાગ્ભટ્ટ વિષે તો ગ્રંથાન્તરગત તથા બહિર્ પ્રમાણ છે કે તે સમર્થ વૈદ્ય હોવા ઉપરાંત વૈયાકરણી, કવિ તથા કાવ્યકોવિદ હતા. તેનો વાગ્ભટ્ટાલંકાર ગ્રંથ કાવ્ય-અલંકાર પર ઘણો જાણીતો છે. તેની કાવ્યશક્તિનો પરિચય અષ્ટાંગહૃદયના સામાન્ય અર્થવાળા શ્લોકોમાં પણ તેણે ઉત્પન્ન કરેલા પદલાલિત્યથી જોવા મળે છે. દૃષ્ટાંત તરીકે

शशांक-लेखा सविडंग-मूला
सपिप्पलीका सहुताशमुक्ता ।
सयोमला सामलका सतैला
कुष्टानि कृच्छ्राणि निहंति लीढा ।। चिकित्सास्थानम्, अ. १९ श्लो. ४६ ।।

અર્થ તો સામાન્ય છે. બાવચીને ૧ વાવડીંગ અને પુષ્કરમૂળ સાથે, ૨. લીંડીપીપર સાથે, ૩. ચિત્તા સાથે, ૪. મંડુર સાથે, ૫. આંબળાં સાથે, ૬. વિડંગતેલ સાથે ચાટવાથી તે કૃચ્છસાધ્ય કુષ્ટને પણ મટાડે છે. આ ભાવાર્થ સાદો હોવા છતાં કેવળ શ્રવણમનોહર યમકાદિ વડે ઉપજાતિ છંદમાં ઉપસાવ્યો છે!

અનુષ્ટુપ ઉપરાંત, ઉપજાતિ, ઇંદ્રવજ, વસંતતિલકા, આર્યા, ગીતિ, માલિની, શાલિની, વૈશ્વદેવી પુષ્પિતાગ્રા, શાર્દૂલવિક્રીડિત, મંદાક્રાન્તા, હરિણી વગેરે છંદોને નિર્દોષ, પ્રસન્ન બાળક જેવા બનાવી એ પોતાના હાથમાં રમાડે છે. વૃત્તોનું આવું વૈવિધ્ય વાગ્ભટ્ટના પુરોગામી ગ્રંથોમાં નથી. વળી એ પણ તદ્દન સ્વાભાવિક છે કે આયુર્વેદ જેવા વૈજ્ઞાનિક અને શાસ્ત્રીય પરિભાષાવાળા ગ્રંથમાં નિર્બંધ યથેચ્છ કલ્પનાવાળી ભાવપ્રધાન કાવ્યસરિતા ન હોય, તે છતાં એ ગ્રંથોના પરિશીલનથી આપણને સાશ્ચર્ય આનંદ થાય તેટલા પ્રમાણમાં ગ્રંથકારોએ પદ્યરચનાને મધુર પ્રાસાદિક અને અર્થના દૃઢીકરણ માટે ઉપમા સાદૃશ્યાદિ અલંકાર વડે સજી છે. ગુરુત્રયીથી ઓળખાતા આ ત્રણેય ગ્રંથોમાં પુષ્કળ પ્રમાણમાં એ જોવા મળે છે. જેમ કે—

इदमेवमुदारार्थमज्ञानां न प्रकाशकम् ।
शास्त्रं दृष्टिप्रणष्टानां यथैवादित्यमण्डलम् ।।
—चरक, सूत्रस्थानम् अ – ३०. श्लो. ८५

અર્થ : જેઓની દૃષ્ટિ નષ્ટ થઈ છે તેઓને, જેવી રીતે સૂર્યમંડળ પ્રકાશ કરતું નથી,—સૂર્યપ્રકાશથી મળતું દર્શન તેને કોઈ થતું નથી, તેવી રીતે ઉદાર અર્થવાળું હોવા છતાં આ શાસ્ત્ર, જેને જ્ઞાન મેળવવાની દાનત નથી તેને પ્રકાશદાતા-જ્ઞાન દેનારું બનતું નથી.

यथाह्यल्पेन यत्नेन छिद्यते तरुणस्तरुः ।
स एवाति प्रवृद्धस्तु छिद्यतेऽति प्रयत्नतः ।।
एवमेव विकारोपि तरुणः साध्यते सुखम् ।
विवृद्धः साध्यते कृच्छाद् साघ्यो वाऽपि जायते ।।
—चरक, निदानस्थानम् अ–५ श्लो. १४–१५

અર્થ : નવું ઊગતું ઝાડ અલ્પ યત્નથી કાપી શકાય. વધ્યા પછી અતિ યત્ને કાપી શકાય. તેવી રીતે વિકારરોગ પણ નવો થતો હોય તેવામાં જ અટકાવવો સહેલ છે. વધ્યા પછી એ રોગ મુશ્કેલીથી મટે અથવા નયે મટે.

(૩)

यथा खरश्चन्दन भारवाही
भारस्य वेत्ता न तु चन्दनस्य।
एवं हि शास्त्राणि बहून्यधीत्य
चार्थेषु मूढाः खरवद्वहन्ति ॥

—सुश्रुत, सूत्रस्थानम् अ. ४ श्लो–३

અર્થ : જેમ ચંદન વૃક્ષના લાકડાના ભારાને ઊંચકનાર ગધેડો એ ચંદનના ભારાના બોજાને જાણે છે પણ ચંદનના ચંદનપણાને કે તેની સુવાસ વગેરે ગુણોને જાણતો નથી તે રીતે ઘણાં શાસ્ત્રોનું અધ્યયન કર્યા છતાં તેના અર્થ કે તેની ઉપયોગિતાને જે જાણતા ન હોય તેવા મૂઢ લોકો શાસ્ત્રજ્ઞાનનો નકામો ભાર વેઠે છે. શાસ્ત્રોના ચમત્કારને તેઓ સમજી શકતા નથી.

આવાં થોડાંક નહિ પણ અસંખ્ય ઉદાહરણો ચરક-સુશ્રુતની સંહિતામાંથી આપી શકાય. પણ અહીં ઉદાહરણોનો સંગ્રહ કરવો અભિપ્રેત નથી. અહીં તો કાવ્યમય ઉન્નત જીવનદર્શનવાળા આયુર્વેદાચાર્યોની કવિતાનાં અલ્પ દર્શન કરવા-કરાવવાનાં છે. અને એ દર્શાવવું છે કે જે પ્રકારની ઉન્નત દૃષ્ટિ ઋષિવરો જેવા આયુર્વેદાચાર્યોમાં હતી તે પછીના ગ્રંથકર્તાઓમાં નથી. દાખલા તરીકે વાગ્ભટ્ટ સમર્થ વૈદ્ય છે, સમર્થ કવિ છે. તેનું પદલાલિત્ય ચરક-સુશ્રુત કરતાં ઊંચી કોટિનું છે, તે છતાં તેની દૃષ્ટિમાં ભોગપરાયણવૃત્તિનું પ્રમાણ પૂર્વાચાર્યો કરતાં વધુ દેખાય છે. દા. ત. નીચેના હરિણી છંદમાં પદલાલિત્ય વડે શૃંગારનું ઉદ્દીપન કરતો મદાત્યય-ચિકિત્સામાં મૂકેલો શ્લોક જોઈએ :

रहसि दयितामंके कृत्वा भुजान्तरपीड़ना—
त्पुलकिततनुं त्रातस्वेदां सकम्पपयोधराम्।
यदि सरभसं सीधूद्गारं न पाययते कृती
किमनुभवति क्लेशप्रायं ततो गृहतंत्रताम् ॥

—अष्टांगहृदय, चिकित्सा-स्थानम् अ. ७ श्लो. ८८

અર્થ : એકાંતમાં બંને ભુજાઓની વચ્ચે આશ્લેષમાં દાબવાથી જેનાં અંગાંગ પુલકિત થઈ ઊઠયાં છે, જેને સ્વેદનાં બિંદુ પ્રકટે છે અને જેનાં પયોધર કંપિત થઈ રહ્યાં છે તેવી પ્રિય યોષિતાને પોતાના અંકમાં લઈને જો પ્રવીણ પુરુષ આગ્રહ વડે મદ્યનો એક ઘૂંટડો પાતો નથી, તો પછી ક્લેશપ્રાય થાય તે રીતે ગૃહસ્થાશ્રમનું કષ્ટ શા માટે વેઠે છે?

મદ્યપાન પ્રત્યેની આવી અભિરુચિ અને સ્ત્રીપ્રસંગમાં તેના વિનિયોગનું દર્શન આપણને ચરક-સુશ્રુતમાં મળતું નથી.

પછીના સમયમાં આયુર્વેદની જ્ઞાનશાખામાં વિસ્તાર દેખાય છે. નાડીવિજ્ઞાન તથા ભસ્મો અને રસોનું વિજ્ઞાન શાર્ઙ્ગધર જેવા ગ્રંથોમાં મળે છે. પણ ઉપર્યુક્ત જીવનનું ઉન્નત દર્શન ઝાંખું પડતું લાગે છે. આદર્શ મનના નિર્મળ વિકાસનો નહિ પણ શારીરિક બલસંપત્તિનો લાગે છે અને વૃત્તિ જીવનમાં સાધનભાવ રાખનાર નહિ પણ ભોગભાવ રાખતી દેખાય છે. 'વૈદ્યજીવન' નામે અમુક વૈદ્યવર્ગમાં વખણાતા લોલિંબરાજના ગ્રંથમાંથી બે ઉદાહરણો લઈએ :

येषां न चेतो ललनासु लग्नं
मग्नं न साहित्य-सुधा-समुद्रे
ज्ञास्यन्ति ते किं मम हा प्रयासान्
अन्धो यथा वारवधू-विलासान् ॥

—वैद्यजीवन, उल्लास—१. श्लो. ४०

અર્થ : જેમનું ચિત્ત લલના-સ્ત્રીઓમાં સંલગ્ન થયું નથી અને સાહિત્યની સુધારૂપી સમુદ્રમાં ડૂબ્યું નથી તેઓ, આંધળો જેમ વારાંગનાના હાવભાવ આદિ વિલાસને જાણી શકતો નથી તેમ અરે, મારા આ શ્રમને શું જાણશે?

प्राणप्रेयसि मा पिबन्तु पुरुषाः पित्तज्वर-व्याकुला
नाना वल्लिजलं विलम्बिफलं पाने विषाद प्रदम्।
तत्तैः किं क्रियतां चिकित्सकषते मुग्धे सुखं सेव्यतां
सद्यस्तापहरः सुधाधिकतरः कान्ताधरः केवलम्॥

—वैद्यजीवन, उल्लास १. श्लो. ४०

અર્થ : પ્રાણ સમાન વહાલી હે સ્ત્રી, જે પુરુષો પિત્તજ્વરથી પિડાયેલા હોય તેમણે જુદી જુદી ઔષધિઓના ક્વાથ કે જે પીવાથી દરેક વખતે ઘણું કષ્ટ થાય છે અને ફાયદો ઘણી લાંબી મુદતે કરે છે, તે પીવાં નહિ. સ્ત્રી કહે છે કે હે ચિકિત્સક, તો શું કરવું? પતિ અને વૈદ્ય ઉત્તર દે છે : હે મુગ્ધે, તાપને તરત જ હરી લેનાર અને અમૃત કરતાં પણ અધિક સ્વાદવાળો સ્ત્રીનો અધર માત્ર તેમણે સુખથી સેવવો.

પણ આવાં ઉદાહરણો અન્ય આયુર્વેદ ગ્રંથોમાંથી ભાગ્યે જ સાંપડે તેવી આયુર્વેદ ગ્રંથકારોની પરંપરા જળવાઈ છે.

આયુર્વેદના ગ્રંથો જેમ સંસ્કૃતમાં તેમ ભારતની અન્ય ભાષાઓમાં પણ ઘણાખરા પદ્યમાં રચાયા છે. ગુજરાતી ભાષામાં આવા પ્રયાસો થયેલા છે. પ્રસિદ્ધ વૈદ્યરાજ ઝંડુ ભટ્ટજીના ભાઈ મણિશંકર વિઠ્ઠલજીએ તથા જટાશંકર વિઠ્ઠલજીએ પદ્યમાં થોડું આયુર્વેદજ્ઞાન ગ્રથિત કરેલું. ગુજરાતી સાહિત્ય પરિષદમાં લીલીઆ-મોટાના વૈદ્યરાજ હરિલાલ પ્રભુરામે ચિકિત્સા માટેના પ્રયોગોને વસંતતિલકાની રમણીય પદાવલિમાં નિબંધ તૈયાર કરી છપાવેલો. આયુર્વેદમાંના આ કવિતાપ્રવાહને વહેતો જોવાનું આપણું અને આપણા અનુગામીઓનું સદ્ભાગ્ય ટકી રહો, એ શુભેચ્છા.

MY BOYHOOD-DAYS

Monday was our usual day to collect dues from the village. As I entered the village street for this business, sprightly Maher women would greet me in their traditional style and speak sweetly when they understood the purpose of my visit. A raised coloured seat of wood, decorated with green parrots, and a red back support with a soft cushion was offered to me and before I said a word about my mission, they would answer in clear, ringing, sincere tone: "Nanu, my dear, do come next Monday. We have no cash to offer but will give you *ghee* worth that amount." Then they sent greetings to the members of my family and extended an invitation to my mother to visit their 'humble cottages'. These visits were quite interesting, for as I left their houses, they would affectionately fill my pockets with *til*-seeds and I would forget the pain of not receiving the dues on these visits. I thus basked in the sunshine of their affection and warmth of their unaffected sincerity.

(From: "*Dream Half-Expressed*") **—N. K. Mehta**

☆ ☆ ☆ પારસી–સાહિત્યકારોનું ગુજરાતી સાહિત્યને પ્રદાન

લેખક : **શ્રી મિનુ દેસાઈ**, તંત્રી 'મુંબઈ સમાચાર' મુંબઈ,

(૧) પારસી કવિઓ

આગલા પારસી કવિઓનો ઈતિહાસ, તેમના કાવ્યગ્રંથોના રસાસ્વાદ તથા તેમની વ્યાપક સર્જનશક્તિ જો વિસ્તારપૂર્વક રજૂ કરવામાં આવે તો એ એક અત્યંત રસપ્રદ હારમાળા બની જાય, એટલું જ નહિ પરંતુ ગુજરાતી કવિતાસાહિત્યના કોઈ પણ નિષ્ઠાવાન અભ્યાસીને માટે ખૂબ જ શ્રેષ્ઠ સંશોધનક્ષેત્ર પણ મળી રહેવા પામે. અત્રેથી તો એવા થોડાક અત્યંત ગણતરીના પારસી કવિઓ, આજથી સદી બે સદી પહેલાં કેવી કવિતા લખતા હતા તેનો નમૂનારૂપ આસ્વાદ જ લઈશું.

આપણે સૌ પ્રથમ 'મનસુખ'ની કવિતા લઈશું. ઈ. સ. ૧૮૨૭માં એ જન્મેલા અને ૧૯૦૨માં એમનું અવસાન. જો કે 'મનસુખ'ના સમય પહેલાં પણ પારસીઓ ગુજરાતી કવિતા લખતા. તેમાં શ્રી રૂસ્તમ પેસોતન ખાસ ઉલ્લેખનીય છે. એમની પહેલાં જે કવિતા લખાતી તેના વિષય માત્ર જરથોસ્ત ધર્મનાં શિક્ષણ અને બોધ જ રહેતાં. શ્રી રૂસ્તમ પેસોતનનો સમયકાળ સોળમી સદીનો અંત અને સત્તરમી સદીનો આરંભ હતો. ૧૬૭૬માં વીરરસથી સભર રચનાઓ એ કવિ કરતા. અલબત્ત, તેમાં મુખ્યત્વે તો પ્રસિદ્ધ ઈરાની શાયર ફિરદોશી તૂશીના 'શાહનામા'નાં પાત્રો જ કવિતાના મુખ્ય વિષયરૂપ રહેતાં. એમની રચનામાં ફારસીની સાથે કોઈ કોઈ વાર સંસ્કૃત શબ્દો પણ આવી જતા. ઉચ્ચ વર્ણનશક્તિને લઈને શ્રી રૂસ્તમ પેસોતનની કવિતા વિશેષ ધ્યાન ખેંચતી. ઈરાની સ્ત્રીનાં આભૂષણ વર્ણવતાં એ કેવી ઉપમા વાપરતા એ વિષે થોડુંક વિચારીએ.

સ્વ. શ્રી કૃષ્ણલાલ મોહનલાલ ઝવેરીએ આ બાબત ઉપર વિવેચન કરતાં જણાવ્યું હતું કે, "કવિએ સંસ્કૃત અને ગુજરાતી શબ્દો વડે પોતાના કાવ્યનો પાયો રચ્યો છે. રચનાનો ઘાટ અવસ્તા, પહેલવી અને ફારસી શબ્દો અને વાકયોથી ઊભો કર્યો છે, તેથી એ કાવ્યનો અર્થ અને ખૂબી સાધારણ ગુજરાતી જાણનારને સમજવાં મુશ્કેલ થઈ પડે છે. અસલી ઈરાની સ્ત્રીઓનાં સૌંદર્ય અને આભૂષણો, એનું વર્ણન, જાણે કોઈ સંસ્કૃત ગ્રંથમાંથી જ લીધા હોય એમ લાગે છે."

શ્રી કનૈયાલાલ મુનશીએ પણ 'ગુજરાત ઍન્ડ ઇટ્સ લિટરેચર'માં નોંધ્યું છે કે, "સુરતના એરવદ રૂસ્તમ પેશોતનની રચનાઓ પર સંસ્કૃતની અસર જોવાય છે, એટલું જ નહિ પણ પારસીઓએ અપનાવેલા હિંદુ રીતરિવાજોની છાપ પણ એની ઉપર રહેલી છે."

આ કવિના પણ પહેલાં ઈ. સ. ૧૪૫૧માં શ્રી બહેરામ લખમીધર નામના પારસીએ કવિતાના થોડાક પ્રયોગો કર્યા હતા. પરંતુ તેમાં મુખ્યત્વે અનુવાદ જ હતા. ત્યાર પછી સત્તરમી સદીમાં શ્રી કાઉસ મીરઝાં ખુશરો (૧૭૧૬), કાઉસ મુનઅજમ (૧૭૧૭) અને કાઉસ જલાલ (૧૭૧૮) એ ત્રણેએ કવિતાના અવનવા પ્રયોગો કર્યા. આ ત્રણે કવિની તે સમયના શ્રેષ્ઠ વિદ્વાનોમાં ગણના થતી. અરેબિક, ફારસી અને પહેલવી ભાષાઓના એ ત્રણે પંડિત ગણાતા. સમ્રાટ અકબરના રાજ્યઅમલ દરમિયાન 'ઇયઝદાની' નામનો એક ઈરાનીસમૂહ દિલ્હીમાં આવી ચડયો હતો. તેઓ પાસે 'દબેસ્તાન' અને 'સારેસ્તાન' નામના બે અત્યંત મૂલ્યવાન ગ્રંથોની હસ્તપ્રત હતી, જે બંને ગ્રંથો શ્રી દસ્તુર કાઉસ ફરેહન મુનઅજમે ભારે જહેમતે પ્રાપ્ત કર્યા. અને એના સરળ અનુવાદ પ્રગટ કર્યા. એ બધી ગુજરાતી ભાષા ખૂબ જ વિચિત્ર અને અથાગ પરિશ્રમે જ વાંચી શકાય એવી હતી. 'મુંબઈ સમાચાર'ના સ્થાપક સ્વ. શ્રી ફરદુનજી મર્ઝબાનજીએ "સારું ગુજરાતી લખવાની હવે જરૂર છે", એમ કહીને ગુજરાતીમાં ગદ્ય અને પદ્યનો નવો યુગ શરૂ કર્યો. 'નોશાકરી પીલાં'ના વિદ્વત્તાભર્યા ગ્રંથમાં લેખકે વાજબી રીતે નોંધ્યું છે કે, "એટલું તો કબૂલવું જ પડશે કે ધારા

પામેલી ગુજરાતી ભાષા લાવવાનો ચીલો ફરદુનજીએ પાડી ચૌદમા શતકની પારસી-ગુજરાતીનો મૃત્યુઘંટ વગાડી દીધો."

પ્રસિદ્ધ ફારસી ગ્રંથો 'ગુલિસ્તાન' અને 'બોસ્તાન'નો સ્વ. ફરદુનજીએ ગુજરાતીમાં કરેલો અનુવાદ પણ એમની મૌલિક કવિતારચના જેટલો જ સુંદર છે.

૧૮૩૯માં જન્મેલા શ્રી રૂસ્તમ ગુસ્તાસ્પ ઈરાની એક ઉલ્લેખનીય કવિ હતા. કવિ નર્મદાશંકરના એ મિત્ર હતા. વીર નર્મદ અંગે શ્રી રૂસ્તમ ઈરાની ગર્વપૂર્વક નોંધે છે કે, "કવિ નર્મદાશંકર લાલશંકર, જેમણે મને એકલા એક મીતર (મિત્ર) તરીકે પોતાની ઉદાર રૂપી વાણીથી પીંગળ કાયદાની કેળવણી આપી છે તે વિશે એ કવિનો હું જાહેરમાં ઉપકાર માનું ચ."

આ કવિએ 'રૂસ્તમી કવિતા' નામક તેમના કાવ્યસંગ્રહમાં 'પ્રભાતિયું' ઉપરાંત તોટક, શિખરિણી, મોદક, ઠુમરી, કાફી, રેખતો, લલિત તથા સારંગ વગેરે છંદો અને રાગોના સફળ પ્રયોગો કર્યા છે. 'સમયની બલિહારી' ઉપર કવિએ અફસોસની વાણી ઉચ્ચારતાં લખ્યું હતું કે,

પણ જમાના પાસ કંઈ ન ઓસતવાર,
જમાનાથી સઉ ચીજો ખુવાર-ખુવાર,
'મિસર'ના મીનારા, 'ઈરાન'નું તેજ,
'રૂમ'ની શાયબી, 'દિલ્હી'ના પેજ,
'તરક'નું જનુન ને 'ચીન'ની ચઢતી,
આવી છે જમાનાથી તારાજ થતી.
રૂસતમી બલ ને હરકયુલસી તોર,
આખીર જઈ શુતાં અંદર ઘોર.
'હાફેજી' શીરીની 'ફિરદુશી' ઝનુન,
'હાતમી' શખાવત, 'વીકરમી' પુન,
નાબુદ, નાબુદ, ભશંમ, ભશંમ,
આજ તેમની કિરતીના ઊડેચ દંમ"

ઈતિહાસનું સામાન્ય જ્ઞાન અને થોડાક પ્રયત્ન સાથે ઉપલી લીટીઓ સમજી શકાશે. માનવીનું તમામ ઐશ્વર્ય કાળની થપાટ આગળ કેવું ભોંયભેગું થઈ જાય છે તેનો ચિતાર આપવાનો કવિનો પ્રયત્ન છે.

આ સિવાય બીજા અસંખ્ય કવિઓને હાલ તુરત બાજુ ઉપર રાખી, ૧૮૨૭માં જન્મેલા કવિ મનસુખને જોઈશું. એમનું સાચું નામ તો શ્રી મંચેરજી કાવસજી લંગડાના. 'મનસુખી ગંજનામું' એ લગભગ પાંચસો પાનાનો મોટા કદનો એમનો કાવ્યસંગ્રહ, તે સમયે સૌ ઘરઘર વાંચતાં અને લગભગ બધા જ જાહેર સમારંભોમાં તેમાંથી રજૂઆત થતી. એમની કવિતામાં માનવજીવનને ઉન્નત બનાવવા નીતિના કેવા નિયમો આવશ્યક છે તે ઉપર વિશેષ ઝોક રહેતો. એક જ અવતરણ મૂકીશું :

"જેમ આફતાબ જોઈ ચેરાગ નહીં ખોહતો સબર;
તેમ જરૂર જેટલું જ મલે તો કરજે શોકર.
જેમ હર પંખી ધરાવેચ પાંખ અને પર
પણ નથી પાંખ ને પરમાં ઉડવાનો હુનર;
તેમ નહીં ઠરતો ખાલી અસબાબ ઉપઓગી.
અસબાબદારબી જોઈએ છે. ખુદ ઉદીઓગી.

લોહોડું જો હોએ છે જાતી જ જોહરદાર
તો બને છે તેની જ બહુ કીંમતી તલવાર;
તેમ હોએ છે જે પાદશાહ મરદીમાં જ તીખો
તો ચાલેચ તેના જ નામનો જગમાં સીકો."

આ કવિતારચનામાં કલ્પના યા ભાષાબળનો અભાવ વર્તાશે, છતાં એ સમયનું પારસી 'જીવન, વાતાવરણ અને પરિસ્થિતિ તથા શિક્ષણનો પાયો'—એ બધાંનો વિચાર કરીશું તો આ કવિની રચનામાં ઠીક ઠીક માધુર્ય જોવા મળશે. ઈ. સ. ૧૯૦૨માં એ કવિનું અવસાન નીપજ્યું હતું. ત્યાર પછી પણ એમની કવિતા સારા પ્રમાણમાં વંચાતી રહી હતી.

શ્રી જમશેદજી નસરવાનજી પિટીટ ઈ. સ. ૧૮૫૮માં જન્મેલા અને સારા કવિ તરીકે પ્રખ્યાત થઈ ગયા. એમનો સુપ્રસિદ્ધ ગ્રંથ 'હમરી મઝેહ.' ઝાકળનું ટીપું જોતાં કવિના મનમાં જાગેલા ભાવ શ્રેષ્ઠ ઉપમાઓથી ભરપૂર છે. એની છેલ્લી પંક્તિ ખાસ જોવા જેવી છે. હાથમાં ગુલાબ લઈ પસાર થતી એક સૌન્દર્યવાન સ્રીને જોતાં એ જ કવિ શ્રી જ. ન. પિટીટ, વર્ણનાત્મક શૈલીમાં સુરેખ કલ્પનાબળ દાખવે છે:—

"લટકતો ગોલાબ એક હાથે ધરી
ચાલતી તે ઝાડોમાં લેહકો કરી,
ગાલો પર બેઠેલો હસતો રતાસ
જોઈને લજવાતો તે હાથનો ગોલાબ.
ગમીમાં ગયેલો તે હેઠળ નમી,
દુ:ખી થઈ ઝુમાયલો જમીન ગમી,
જેમ જેમ તે ઝાડીમાં લેતી'તી વાટ,
પગ હેઠલ પાતરાંઓ કરતાં ઘોંઘાટ.
વેલા, જે દબાતા પગની હેઠલ
જોવા એની ખુબસુરતી ઉઠે પાછલ."

'મ્હારી મઝેહ'ની રચનાઓ અંગે પાછળથી વર્તમાનપત્રોમાં સામસામી ચર્ચા અને ટીકાઓ ખૂબ થયાં હતાં. મહાકવિ નાનાલાલ શ્રી જ. ન. પીટીટની કવિતાના પ્રશંસક હતા. ૧૦–૧–૨૬ને દિન મળેલી એક પારસી સાહિત્યસભામાં મુખ્ય મહેમાનપદેથી શ્રી નાનાલાલે સ્પષ્ટતા કરી કે "મ્હારી મઝેહ"ના ભાષાપદના અને છંદપદના ચૂંથણાયે બદલ ભીતરની રસપરીક્ષા પ્રધાનપણે થઈ હોત તો પારસી ગુજરાતીની ચર્ચામાં કટુતા ન આવત. ઔદિચ્યો કે શ્રીમાળી બ્રાહ્મણ, શ્રીમાળી વાણિયા, દશા કે વીસા શ્રીમાળીઓ, સકળ શ્રીમાળીઓ કરતાં યે મહારા પૂર્વજો કરતાં યે પારસીઓ ઓછા ગુજરાતી નથી."

શ્રી જહાંગીરજી ખુરશેદજી વીકાજી તે સમયના એક જાણીતા કવિ હતા. 'નાજુક' ઉપનામે એ કવિતા લખતા. ઈ. સ. ૧૮૬૯માં જન્મેલા અને ૧૯૪૨માં અવસાન પામેલા આ કવિની કવિતામાં ભકિતની સાથે વિચારોનું માર્દવ જોઈ શકાય છે:

"ગરૂડપાંખે તેની તું તેજી નિહાલ;
ગોક્લગાયમાં જો તેની ધીરજની ચાલ.
ને મોરમાં જો તું એના મનની મરોડ;
ને કાગડામાં તેની સાદાઈ કઠોર,
હાથીમાં જો તેના હાથની મોટાઈ,
ને કીડીમાં જો એની બારીક બીનાઈ;

વરસાદમાં વરસતી જો તેની મેહેર,
ખેતરોમાં જો તેની લીલા લેહેર,
તડકામાં જો નેકીની તેનો ઉજાસ,
રાતમાં તેની કાળજી અને ચોકી તપાસ."

આ ઉપરાંત શ્રી દાદી તારાપોર, શ્રી જેહાંગીર અરદેશર તાલ્યારખાન, શ્રી જેહાંગીર સોરાબજી તાલ્યા-રખાન, શ્રી સોરાબ પાલમકોટ, શ્રી ફિરોઝ બાટલીવાળા અને તે પછી બહેરામજી મલબારી. આ બધા કવિઓ વિષે વિસ્તારપૂર્વક તેમની રચનાઓના પ્રકાશમાં વિવેચન કરાય. એ ઉપરાંત એ સમયના પારસી કવિઓએ કવિતામાં હાસ્યના જે અકેકા અવનવા પ્રયોગો કર્યા છે તે તો લગભગ હસતાં હસતાં થકવી દે તેવા છે. આ બધા ઉપર પણ સરસ પ્રકાશ પાડી શકાય તેમ છે.

શ્રી બહેરામજી મલબારીનાં પ્રવેશ સાથે જૂની પારસી કવિતાની રચનાકળાએ ક્રાંતિકારી પલટો લીધો. મલબારીએ જ ખાતરી કરાવી આપી કે કવિતારચના માટે શુદ્ધ ભાષા, તેજસ્વી કલ્પના અને છંદપ્રભુત્વ હોવું જ જોઈએ. મલબારીએ હિંદુ તત્ત્વજ્ઞાન અને હિંદુ સંસ્કૃતિનો આવકારદાયક સુમેળ સાધવાથી, એમની કવિતાથી જ પારસી લેખકોમાં 'સાચી કવિતા'નો યુગ શરૂ થયો.

સુપ્રસિદ્ધ ભાષાશાસ્ત્રી સ્વ. શ્રી જે. ઈ. સંજાના વારંવાર સહુ કોઈને કહેતા કે, "ગુજરાતી ભાષા અને ગુજરાતી સાહિત્યના વિશાળ પ્રદેશમાં જેને 'પારસી ગુજરાતી' તરીકે ઓળખવામાં આવે છે તે ગુજરાતી ભાષાશાસ્ત્રનો એક નોંધનીય પ્રકાર છે અને તે ઉપર કાળજીપૂર્વક સંશોધન હાથ ધરીને તેને લગતી તમામ માહિતી પ્રગટ કરવાની ઘણી આવશ્યકતા છે."

૨. પારસી નવલકથાકારો

"વિવેચનકારની શક્તિની એક મુખ્ય કસોટી જ એ ગણાવી જોઈએ કે સાહિત્યના કોઈ એક ગ્રંથ કે ગ્રંથકારનું કર્યું, સર્વમાન્ય બની જાય એવું સત્ય, અત્યાર સુધી ગૂઢ રહેલું તે પહેલી જ વાર, એણે પોતાની વિવેચનકૃતિમાં મૂર્ત કર્યું અને તે પણ વાચકને આનંદ આપે એવા મનોહર આકારમાં મૂર્ત કર્યું."

—વિશ્વનાથ મ. ભટ્ટ

આપણા એક સંનિષ્ઠ વિદ્વાનના ઉપલા શબ્દો અનુસારનો કોઈ નિષ્ઠાવાન વિવેચક હશે તો તેને એક હકીકતનો અવશ્ય સ્વીકાર કરવો જ રહ્યો કે ગુજરાતની સૌ પ્રથમ નવલકથા શ્રી નંદશંકરકૃત 'કરણઘેલો' નહીં પરંતુ શ્રી સોરાબશા દાદાભાઈ મુનસફનાએ લખેલી 'હિંદુસ્થાન મધ્યેનું એક ઝૂંપડું' છે.

શ્રી વિશ્વનાથ ભટ્ટના ઉપલા શબ્દોને મળતા વિચારો એક બીજા વિચારકે વ્યક્ત કર્યા હતા કે "કોઈ એક હકીકત વર્ષોથી ચાલતી આવી હોય અને તે ઉપર સર્વસંમત મહોર પણ મરાઈ ચૂકી હોય, છતાં ઘણે મોડેથી પણ એ હકીકત દોષયુક્ત છે એમ આધારભૂત રીતે જો દર્શાવાય તો વિના વિલંબે પેલી 'સર્વસંમત મહોર' ભૂંસી નાખવી એનું નામ વિવેચકની નિષ્ઠા."

કદાચ માહિતીના અભાવે કે પછી ગમે તે કારણે શ્રી વિશ્વનાથ ભટ્ટથી માંડીને આજ સુધીના લગભગ બધા જ વિવેચકો અને અભ્યાસીઓનો આ મત છે કે 'કરણઘેલો' ગુજરાતની પ્રથમ નવલકથા છે. 'કરણઘેલો'માં પારાવાર ખામીઓ હોવા છતાં શ્રી વિશ્વનાથ ભટ્ટ કહે છે કે 'કરણઘેલો' એટલે ગુજરાતની જેવી તેવી તો પણ પહેલી કૌતુકપ્રિય નવલકથા.'

જોકે 'કરણઘેલો'ની પ્રકાશન સાલ અંગે પણ મતભેદ છે. 'ખુદ કરણઘેલો'ની શતાબ્દી આવૃત્તિમાં જ પ્રકાશન સાલ ૧૮૬૮ છપાઈ છે. અલબત્ત, એ વર્ષ ખોટું છે, કારણ ૩૧મી માર્ચ ૧૮૬૭ના 'ગુજરાત મિત્ર'માં એની વિસ્તૃત સમીક્ષા શ્રી નવલરામે કરી હતી, એટલે ૧૮૬૬ને જ સાચું વર્ષ ગણવું રહ્યું.

પારસી કોમ અંગે સો વર્ષ પહેલાંની પણ કોઈ આધારભૂત માહિતી મેળવવી હોય તો 'પારસી પ્રકાશ' છે. મુંબઈની પારસી પંચાયત દર વર્ષે વિશાળ ખર્ચ કરીને એકેએક મહત્ત્વના પારસી પ્રસંગની નોંધ રાખે છે. આ 'પારસી પ્રકાશન'માં તેના સંપાદક શ્રી બમનજી પટેલ સ્પષ્ટ શબ્દોમાં નોંધે છે કે "ભરૂચવાલા શેઠ સોરાબશા દાદાભાઈ મુનસફનાએ 'હિંદુસ્થાન મધ્યેનું એક ઝૂંપડું' એવા નામનું ભરુચ મધ્યે ગુજરાતીમાં શિલાછાપ ઉપર એક પુસ્તક છપાવી પ્રગટ કીધું હતું." ('પા. પ્ર.' ગ્રંથ–૨ : પૃ–૩૭) 'કરણઘેલો'ને શ્રી વિશ્વનાથ ભટ્ટ જેમ 'જેવી તેવી' કહે છે, તેમ 'હિંદુસ્થાન મધ્યેનું એક ઝૂંપડું'ને 'જેવી તેવી' કહેતાં પણ પ્રામાણિક વિવેચકને બે વાર વિચાર એટલા માટે કરવો પડશે કે 'પારસી પ્રકાશ'ના એ જ ગ્રંથમાં શ્રી પટેલ આગળ નોંધે છે કે "એ પુસ્તક ૧૮૬૨માં ભરુચ વર્તમાન પ્રેસમાં છપાયું હતું અને ઈ. સ. ૧૮૬૬માં તેની બીજી આવૃત્તિ તથા ૧૮૬૭માં ત્રીજી આવૃત્તિ પ્રસિદ્ધ થઈ હતી."

શ્રી મધુસૂદન હી. પારેખે 'ગુજરાતી વાર્તા સાહિત્યમાં પારસી લેખકોનો ફાળો' એ મહાનિબંધ લખી ગુજરાત યુનિવર્સિટીની પીએચ. ડી. પ્રાપ્ત કરી છે. આ મહાનિબંધ સ્વ. શ્રી જે. ઈ. સંજાના જેવા બહુશ્રુત વિદ્વાને પણ વાંચ્યો હતો. એમાં શ્રી પારેખે જે નોંધ કરી છે એ જ નોંધ વિસ્તારપૂર્વક એમણે 'સંસ્કૃતિ' માસિકના સપ્ટેમ્બર ૧, '૬૬ના અંકમાં પૃ. ૩૩૬ ઉપર રજૂ કરી છે.

એક હકીકતનો સ્વીકાર કરવો પડશે કે શ્રી મુનસફનાની એ નવલકથા મૌલિક નથી, પરંતુ એ જમાનાના સૌ લેખકો કરતા હતા તેમ શ્રેષ્ઠ અંગ્રેજી નવલકથાનું ભાષાંતર જ લાગે છે. એમ તો 'કરણઘેલો' પણ મૌલિક કૃતિ નથી જ. શ્રી નંદશંકર પણ અંગ્રેજી લેખકોની અસરથી મુક્ત ન હતા. મૅકોલે એમનો પ્રિય લેખક. એમને માટે તેઓ પોતે જ કહેતા : "મૅકોલે તો અમારું બાઈબલ," અને એટલા જ માટે શ્રી વિશ્વનાથ ભટ્ટ કહે છે તેમ " 'કરણઘેલો'ના ગદ્ય પર મૅકોલેની શૈલીની જબરી અસર સ્પષ્ટ રીતે જોઈ શકાય છે."

આ પારસી લેખકની ભાષા તથા શૈલી પણ તે જમાનાનાં શિક્ષણ અને વાતાવરણની અસરના પ્રકાશમાં તપાસતાં કોઈ પણ રીતે ઉલ્લેખનીય નથી એમ તો ન જ કહેવાય. શ્રી મધુસૂદન પારેખ એટલા માટે જ કહે છે કે "વાર્તાકાર પારસી હોવા છતાં વાર્તાના ગંભીર વિષયને અનુરૂપ એવી શિષ્ટ બોલી યોજવાનો તેમણે પ્રશંસનીય પ્રયાસ કર્યો છે. ખાસ ધ્યાન ખેંચે એવા પારસી બોલીના શબ્દો આ વાર્તામાં ખૂબ થોડા છે. વાર્તાના વિચારોને તેમ જ ભાષાઓને સમર્થ રીતે વ્યક્ત કરી શકે તેવી વાર્તાકારની ભાષાશૈલી છે. અલબત્ત, વાર્તા શિલાછાપમાં રજૂ થઈ હોવાને કારણે એમાં મુદ્રારાક્ષસની પાર વિનાની કરામતો જોવા મળે છે. ભૂલભરેલી વાક્યરચનાઓ, કેટલાક ખોટા શબ્દપ્રયોગો વગેરે પણ આ વાર્તામાં જણાશે. આ બધી વાર્તાની મર્યાદા ગણવી હોય તો ગણી શકાય, પરંતુ વાર્તા લખાઈ તે જમાનામાં હજી મુદ્રણકળા વિકાસ પામતી હતી. ગુજરાતી ભાષા પણ પાંગરતી હતી. તે કાળમાં આ પારસી વાર્તાલેખક આવી મનોહર વાર્તા, એ જમાનામાં શિષ્ટ કહી શકાય તેવી શૈલીમાં, લખી શકયા છે તે જ વસ્તુ લક્ષમાં લેવી ઘટે છે. ઈ. સ. ૧૮૬૨માં પ્રગટ થયેલી આ વાર્તાની માત્ર પાંચ જ વર્ષમાં, એ જમાનામાં, ત્રણ ત્રણ આવૃત્તિ પ્રગટ થાય તે ઉપરથી પણ એની લોકપ્રિયતાનું માપ કાઢી શકાય."

તે જમાનાનાં પારસી લેખકનાં પુસ્તકો હમણાં છેક ૧૯૩૦ સુધી તો ખૂબ રસપૂર્વક વંચાતાં. શ્રી વિજયરાય વૈદ્ય જેવા વિદ્વાનને પણ પ્રામાણિક ઉલ્લેખ કર્યા વિના ચાલ્યું નથી કે "મને તે દિવસો યાદ આવે છે કે જ્યારે મેં બારતેર વરસના બુચા તરીકે ૧૯૦૯–૧૦ની સાલમાં ગુજરાતી સાહિત્યનું, મારી નિશાળના અભ્યાસ સિવાયનું વાચન શરૂ કર્યું હતું. અમો એ વખતના કિશોરોના હાથમાં 'નીલમ અને માણેક' જેવી હિંદુ લેખકોની, સારી ન કહેવાય તેવી નવલકથાઓ આવી પડતી અને વંચાતી, પણ મારે સારે નસીબે અમારા 'વાણિયા' પાડોશીના ઘરમાંના જે પુસ્તકાલયનો અમે છૂટથી ઉપયોગ કરતા હતા તેમાંથી એ વર્ષો દરમ્યાન મેં "બહારોતની ખુરશે" વાંચેલી, જહાંગીર મર્ઝબાનનું 'મોદીખાનેથી માર્સેલ્સ' વાંચ્યું હતું,

અને પીજામકૃત Charly's Aunt ના રૂપાન્તર 'માસીનો માકો' ઉપરાંત તેમની વાર્તાઓ 'વારસે નાકબૂલ', લોર્ડ લીટનકૃત The Disowned ઉપરથી, અને 'નસીબની લીલી' વગેરે પણ વાંચી હતી.

"પારસી સાહિત્યકારોના પુસ્તકનો આધાર તો અંગ્રેજી વાર્તાઓ ઉપર ઘણી વાર હોય; પણ એ વર્ષોમાં વાર્તા કે હાસ્યનાં લખાણ, જે કાંઈ રસ પડે તેવાં અમારે હાથ ચડતાં તેનો મોટો ભાગ પારસી લોકોનો જ હતો.

"વાંચનાર સમજી શકશે કે આજે, ચાળીસ વરસ ઉપર કહ્યા તે અનુભવો વીત્યા બાદ, હું કયા કારણે બચપણના એ સુખી દિવસોને યાદ કરું છું. જિંદગીની શરૂઆતમાં જે પ્રકારનાં સાહિત્યે, સાહિત્યપ્રેમને પોષ્યો હોય તે, એટલે પારસી સાહિત્યના આ ઇતિહાસને આપણી સૌની માતૃભાષાના મુકાબલે નાના ભંડારમાં સત્કાર આપતાં મને સવિશેષ આનંદ તો એ માટે થાય છે કે ઉપર મુજબ મને એ જૂના દિવસોની મીઠી યાદ આપે છે." ('પારસી સાહિત્યનો ઇતિહાસ' પૃ. ૧–૨ : 'સત્કારવચન', તા. ૧–૧–૪૯)

ઉલ્લેખનીય, પારસી નવલકથાકારોમાં આમ શ્રી મુનસફનાને તમામ ગુજરાતી નવલકથાકારોના અગ્રસ્થાને મૂકી શકાય તેમ છે. એમના પછી જે બીજા પારસી નવલકથાકારો આવ્યા તેમાં અત્યંત લોકપ્રિય લેખક હતા શ્રી કેખશરૂ નવરોજજી કાબરાજી. જોકે આમ તો એ પ્રથમ પત્રકાર હતા, પરંતુ સાચા અર્થમાં સાહિત્યકાર પણ હતા. કવિશ્રી ખબરદારે શ્રી કાબરાજીને "પારસી સાહિત્યતણા લેખકોના બાગતણો માળી શ્રેષ્ઠ" કહી બિરદાવ્યા હતા.

શ્રી કેખશરૂ અને તેમના નાના ભાઈ શ્રી બમનજી બંને સારા વાર્તાકારો અને એટલા જ સારા નાટયકારો હતા. ઈ. સ. ૧૮૪૨થી ૧૯૦૪ના પોતાના જીવનકાળ દરમ્યાન શ્રી કાબરાજીએ પારસી સંસારજીવનના એકેએક પાસાને આવરી લેતી કૃતિઓ સર્જી હતી, જેમાં 'ગુલીગરીબ' 'દારાશાના', 'સોલી શેઠની સુનાઈ' મુખ્ય હતી. એ બધામાં પણ શ્રી કાબરાજીની એક નવલકથા 'દુખ્યારી બચુ'એ તો એ જમાનાના વાચકવર્ગના જીવન પર એવી અદ્‌ભુત છાપ પાડી હતી કે અનેકે પોતાના ખોરવાયેલા જીવનસંસારને સુધારી લેવાની સમજદારી પ્રાપ્ત કર્યાનો ઉઘાડો એકરાર, લેખકને પત્રો લખીને કર્યો હતો.

શ્રી વિજયરાય વૈદ્ય શ્રી કાબરાજીની સર્જકશક્તિ અંગે જણાવે છે કે "કાબરાજીની સર્જક વાઙ્‌મયની આ કૃતિઓ છે તો રૂપાન્તરો, પરંતુ વાર્તા કે નાટકનું વસ્તુ અંગ્રેજીમાંથી એક વાર લીધા પછી, તેમની કલ્પનાશક્તિએ મૂળ પાત્રો અને પ્રસંગો સાથે જે સજીવ તાદાત્મ્ય સાધ્યું જણાય છે તેને લીધે, પારસી–સાંસારિક છતાં સૌ કોઈને રસપ્રદ થયેલી અને થાય તેવી એ રચનાઓમાં જે ગાઢ કરુણરસ કે સ્વાભાવિક હાસ્યરસ યથાપ્રસંગે અનુભવાય છે, મેળાઓ કે બીજા જાહેર પ્રસંગોનાં જે વિગતભર્યાં રસાળ શબ્દચિત્રો તેમણે દોર્યાં છે, વિશેષે કરીને સ્ત્રીપાત્રોના આલેખનમાં જે 'કાવ્યશક્તિ. . .અને મનહર જબાન' તેમની હતી–એ સર્વ માતબર ગુણોને લીધે જ કહેવાયું છે કે એ રચનાઓ એક શૈલીસ્વામીની છે અને પુનર્મુદ્રણને પાત્ર છે." (ગુજરાતી સાહિત્યની રૂપરેખા, પૃ. ૧૮૫–૮૬)

એ જ ગ્રંથમાં શ્રી વિજયરાય નોંધે છે કે "વળી પારસી સમાજ પર તો એ નવલો તથા નાટકોએ કેટલીક સીધી, એ સમયે થવી આવશ્યક હતી, તેવી અસર કરી હતી. (૧૮૬૦–૬૫નું) એ સમાજનું એકંદર કૌટુમ્બિક જીવન નૈતિક દૃષ્ટિએ વધારે શુદ્ધ, સુખી અને રસિક, તથા સાંસારિક દૃષ્ટિએ હાનિકારક કે હાસ્યાસ્પદ રીતરિવાજોથી (૧૮૮૦–૯૦ સુધી ને પછી) મુક્ત થયું, તે રૂડા પ્રતાપ મુખ્યત્વે કેખશરૂ કાબરાજીની જીવન્ત, પ્રગતિપ્રેમી અને ઝમકદાર કલમના."

જોકે સ્વ. શ્રી રમણભાઈએ તે જમાનાની પારસી નવલકથાઓને "કૃત્રિમતાના ઘણા અંશવાળી' ગણાવી હતી. સાચું છે કે તે સમયની પારસી નવલકથાઓ કૃત્રિમતાથી ભરપૂર હતી, છતાં તે જમાનાની 'કરણઘેલો' કેવા પ્રકારની નવલકથા છે તે વર્ણવતાં શ્રી વિશ્વનાથ ભટ્ટે જે શબ્દોનો ઉપયોગ કર્યો છે, તે

શબ્દો તે જમાનાના લગભગ બધા જ પારસી લેખકોની નવલકથાઓને પણ લાગુ પડે છે. શ્રી વિશ્વનાથ નોંધે છે કે "સમગ્ર દૃષ્ટિએ જોતાં એમાં ('કરણઘેલો'માં) અનેક ખામીઓ છે એ ચોક્કસ છે. એનું વસ્તુ છેક જ સાદું અને પાંખું છે. ખરેખર જીવન્ત કહી શકાય અને વાચકહૃદયમાં સદાને માટે વસી જાય એવું એક પણ પાત્ર એમાં નથી. સંવાદનું તત્ત્વ એમાં નામનું જ છે અને એકંદરે એનો વાર્તારસ ખૂબ પાતળો છે, તેમ એની સર્ગશક્તિ ખૂબ મર્યાદિત છે."

પારસીઓ ભારતમાં આવ્યા ત્યારે–આજથી તેરસો વર્ષ પહેલાં–તેમની માતૃભાષા ફારસી હતી. સાહિત્ય પણ એ જ ભાષામાં બધું રચાતું. તેની સાથે અવેસ્તા અને પાઝંદ ભાષા પણ સાહિત્યનું મુખ્ય અંગ હતાં. ધીમે ધીમે તેમનાં સંસ્કાર અને સંસ્કૃતિને સમયના રંગ અનુસાર પારસીઓ બદલતા થયા અને ભાષાના ક્ષેત્રે પણ ગુજરાતીને સાચી રીતે તેઓ અપનાવતા થયા. પ્રથમ ગુજરાતી અખબાર 'મુંબઈ સમાચાર'ના સ્થાપક સ્વ. શ્રી ફરદુનજી મર્ઝબાનજીએ ગુજરાતી ભાષાને ક્રાંતિકારી પલટો આપવામાં વિશાળ ફાળો આપ્યો છે.

શ્રી ફરદુનજી મર્ઝબાનજીની ભાષાસુધારણાની ભાવનાને સાચા સ્વરૂપે અપનાવનારા લેખકોમાં શરૂઆત કરનાર 'હિંદુસ્થાન મધ્યેનું એક ઝૂંપડું'ના લેખકને જ ગણાવવામાં ઝાઝા ખોટા પડવાનો ભય નથી.

જોકે એ પહેલાં પણ ઈ. સ. ૧૭૮૪માં જન્મેલા અને ૧૮૭૦માં અવસાન પામેલા, ઉર્દૂ–અરબીના એક શ્રેષ્ઠ જાણકાર શ્રી ડોસાભાઈ શો. મુનશીએ ઈ.સ. ૧૮૪૧માં કાંઈક અપદ્યાગદ્ય શૈલીમાં 'ઇન્દ્રસભા' નામનું વાર્તાનું પુસ્તક પ્રગટ કર્યું હતું. એ જ ગાળા દરમ્યાન શ્રી નશરવાનજી તહેમુલજી દૂરબીન, કે જેઓ માત્ર પાંત્રીસ વર્ષની વયે અવસાન પામેલા (ઈ. સ. ૧૮૧૨–૪૭), તેમણે 'અરેબિયન નાઇટ્સ'નો ફારસી તથા અરેબિકમાંથી વાર્તાસ્વરૂપે ગુજરાતી અનુવાદ પ્રગટ કર્યો હતો. ત્યારપછી શ્રી ફરામજી દાદાભાઈ પાંડે (૧૮૫૨–૯૧), જેઓ તે જમાનામાં સારા નિબંધો–કે જેમાંથી કાંઈક બોધ મળી રહે–તે લખવા માટે વિખ્યાત હતા. તેમણે આંગ્લ લેખક શ્રી સૅમ્યુઅલ વૉરેનની 'The Wife' નવલકથાનો 'તૂટેલાં દિલની તહેમીના'ના નામે કરેલો અનુવાદ, તે સમયનાં પારસીઓ ઉપરાંત હિંદુ અને મુસ્લિમ વાચકોમાં પણ અત્યંત પ્રિય થઈ પડ્યો હતો. ત્યારપછી એ જ લેખકના શબ્દોમાં કહીએ તો એમની 'ઓરીજીનલ' નવલકથા 'શીરીન મડમ'ના શીર્ષક નીચે લખી હતી, કે જે કથાનું ઘડતર, શૈલી તથા સુવાચ્ય ભાષા, એ ક્ષેત્રમાં સ્પષ્ટ વિકાસ દર્શાવતાં હતાં. દૈનિક અખબારમાં 'ચાલુ વાર્તા' સ્વરૂપે પ્રગટ થયા બાદ ૧૮૯૦માં તે ગ્રંથાકારે પ્રગટ થતાં તેને વિશાળ આવકાર મળવા પામ્યો હતો.

સ્વ. શ્રી ફરદુનજી મર્ઝબાનજીના પુત્ર બહેરામજી મર્ઝબાને 'ગુલ સનોવર'નો ઉર્દૂમાંથી અનુવાદ કરી ૧૮૪૩માં પ્રગટ કર્યો અને ૧૮૪૮માં તેમણે 'યુસુફ ઝુલેખાં' તથા ૧૮૭૭માં 'કન્યાદર્પણ' નવલકથાઓ પ્રગટ કરી. અંગ્રેજીની સ્પષ્ટ છાપ છતાં પારસી લેખકોની ભાષા, શૈલી તથા ગૂંથણી, ધીમી પણ સબળ પ્રગતિની દિશા ભણી કદમ ભરતી જતી હતી. શ્રી બહેરામજીના પોતાના અભિપ્રાય અનુસાર તેમની શ્રેષ્ઠ નવલકથા 'રોશનઆરા' હતી, જે ૧૮૯૦માં પ્રગટ થઈ હતી. 'હિંદુસ્તાન મધ્યેનું એક ઝૂંપડું'ના લેખક શ્રી મુનસફના કરતાં અનેક રીતે વિકાસશીલ માર્ગે જતી શ્રી બહેરામજી મર્ઝબાનની કૃતિઓ જોઈ શકાતી હતી.

આજે પારસીઓને પણ ઝાઝી ખબર નથી કે સરસ લેખક તો હતા શ્રી રૂસ્તમ ગુસ્તાસ્પ ઈરાની. ૧૮૩૯માં એમનો જન્મ અને ૧૮૯૨માં અવસાન. તે સમયના એ એક સારા કવિ હતા. ઉપરાંત નવલ-કથાને નવી જ દિશા ભણી વાળવા માટે એ ખાસ ઉલ્લેખનીય છે. 'લોકકથા'નો નવલકથામાં પ્રથમ યોગ્ય પ્રયોગ કરનાર શ્રી ઈરાની હતા, કે જેની કદાચ સ્વ શ્રી ઝવેરચંદ મેઘાણી યા શ્રી ગોકુલદાસ રાયચુરાને પણ માહિતી નહીં હોય. લોકજીવનની કથાને તેજસ્વી કથારૂપે મનોરમ શૈલીમાં ગૂંથીને શ્રી ઈરાનીએ 'સ્વચ્છ, સરળ અને શુદ્ધ ભાષા' જ લખાવી જોઈએ એ સિદ્ધાંતની આગ્રહપૂર્વક પારસી લેખકોને પ્રતીતિ કરાવી આપી

એમની કૃતિઓમાં 'રજપુત વીરરસકથા' ભા. ૧–૨–૩ તથા 'લોક કથા'. 'રાજપુત વીરરસકથા'ની પ્રસ્તાવનામાં લેખક નોંધે છે કે, "મારા મુંબઈ ઈલાકાના પ્રવાસમાં મને રત્નો માગણ, જે તેની જાતિનો અસાધારણ પુરુષ હતો, તેની સાથે મેળાપ થયો હતો. સારો સૌરાષ્ટ્ર દેશ ફરીને જેણે રજપૂત વંશના ઈતિહાસનો ઠીક અભ્યાસ કરેલો એવા આ રત્ના માગણનાં ગગડાટ તથા વીજળી ઠરે તેવાં રજપૂત વીર વૃત્તાંત કોઈ ભાગ્યશાળીના સાંભળવામાં આવ્યાં હશે. એણે મને બાર શૂરવીરોની કથા કહી, તે તેના સઘળા સાબેત પુરાવા ને મુદ્દા સંગાતે કહી. હું રીઝયો, ખુશ થયો, પણ તેની શક્તિની પિછાન કરવામાં હું પાછળ પડયો. વળી આશરે નવેક વર્ષ પર મને ચિતોડવાળા ચામુટભાટ સંગાત દિલ્હી દરમ્યાન મેળાપ થયો. તાજમહાલ મેં અને તેણે ભેગો સંગાથે જોયો. તે જોતાં જ તેની આંખોમાં પાણી ભરાઈ આવ્યાં અને તે જ રાત્રે તેણે મને સામંતસિંહની કથા કહી. તેનો મહેલ, તેની રાણી, ખજાનાના તેના ભંડાર, દેવાલય અને છેલ્લે મલ્લરાજને હાથે શી રીતે મરાણો તે હૃદયભેદક, વીર ને કરુણ ભેળસેળ કથાથી મારા રૂંવેરૂવાં માંહે જવાળા ખોસી."

કોણ કહેશે કે ૧૮૩૯ માં જન્મેલા એક પારસી લેખકની ઉપલી ભાષા હશે?

એમણે પોતાની પ્રસ્તાવનાઓમાં સ્પષ્ટ ઉલ્લેખ કર્યા છે કે મોઢેથી સાંભળેલી શૂરવીર વાતોનો એમણે ભરપૂર લાભ ઉઠાવ્યો છે, કે જેમ કરતાં "ઈતિહાસને આંચ નહીં આવે" તેની પણ એ જાગ્રત લેખકની ચોકસાઈ ધ્યાનપૂર્વક વિચારવા જેવી છે.

હાસ્ય તો જાણે પારસીઓ જન્મથી જ લઈ આવ્યા હશે કે શું, તે એ લોકોના હાસ્ય તથા કટાક્ષમાં સહેજે ડંખ વિનાનું નિર્દોષ હાસ્ય ઠેર ઠેર જોવા મળે છે. એ બધામાં શ્રી બહેરામજી કાવસજી ખંભાતાએ (ઈ. સ. ૧૮૫૫–૧૮૯૯) લખેલી સળંગ હાસ્યકથા "બહેસ્તનશીન હોમલીબાઈની વાયેજ" તો અસાધારણ શ્રેષ્ઠ છે અને આજે પણ તે જો સળંગ પ્રગટ થાય તો સ્વચ્છ હાસ્યનો એક અવનવો પ્રકાર સાહિત્યના પ્રામાણિક અભ્યાસીને જાણવા મળે. 'બહેસ્તનશીન' એટલે સ્વર્ગસ્થ, અવસાન પામેલી પત્ની, જ્યારે જીવતી હતી ત્યારે પતિને રોજ રોજ જે ચાબખા મારતું ભાષણ આપતી તે 'કર્ટન લેકચર્સ'નો આ સંગ્રહ છે. અંગ્રેજીની સ્પષ્ટ છાપ છતાં પારસી સમાજમાં હૂબહૂ લાગુ પાડી દેવાતી આ નવલકથા વાંચ્યા પછી બીતે બીતે કહું તો તેની પાસે આપણા સ્વ. રમણભાઈ અને શ્રી જ્યોતીન્દ્ર થોડાક ફિક્કા લાગે.

એ પછી વીસમી સદીના પ્રારંભની સાથે સાથે વધારે વધારે પારસી નવલકથાકારો લખતા ગયા કે જે બધામાં સ્વ. જેહાંગીર મર્ઝબાન, પીરોજશાહ મર્ઝબાન (પીજામ), ગુલફામ, રૂ. હો. મિસ્ત્રી, ફકીરજી દમણિયા, 'ફિરોઝગર', સોહરાબ તાતા, દિનશાહ ન. પાવરી, અરદેશર ખ. દેસાઈ, નવલમાદન બરજોર નો. બલસારા, રતનજી ફ. શેઠના, ડોસાભાઈ ગોળવાળા, પેસ્તનજી કાપડિયા વગેરેએ નવલકથાના જુદા જુદા સરસ પ્રયોગો કર્યા. ૯૨ વર્ષના વિદ્વાન શ્રી રૂસ્તમજી પી. મસાની (સર આર. પી. મસાની, શ્રી મીનુ મસાનીના પિતા) જેટલા અંગ્રેજી ભાષાના વિદ્વાન તેટલા ગુજરાતી ભાષાના પણ શ્રેષ્ઠ અભ્યાસી. ખૂબ જ સરળ અને શુદ્ધ ભાષામાં લખેલી એમની નવલકથા 'બોઘલું' એક ગણનાપાત્ર નવલકથા છે.

સ્વ. શ્રી રમણભાઈને પણ પારસી નવલકથાઓ અંગે એટલું તો સ્વીકારવું પડયું હતું કે "પારસી વાચકોમાં આ વાર્તાઓનો ઘણો પ્રચાર છે, અને તેને વહેતી રાખવા જેટલી સેવા આ લેખકો બજાવે છે એમાં શક નથી."

બીજા નવલકથાકારોમાં દોરાબ આર. મહેતા, પીરોજ ર. ઉ. જાલર. ચોકસી, જાલ વાચ્છા, દિનશા નસરવાનજી દસ્તૂર–એ બધાએ નવલકથાના ક્ષેત્રે પારસી અખબારોમાં પ્રયોગો કર્યા છે, જેમાં શ્રી પીરોજ મઉ અને શ્રી દોરાબ મહેતા ખાસ ધ્યાન ખેંચે છે.

પારસી સ્ત્રી-લેખિકાઓ અત્યંત લોકપ્રિય નવલકથાકારો તરીકે પ્રખ્યાત છે, કે જેમાં જરબાઈ બાપુજી વાચ્છા, પીરોજા રૂસ્તમજી કાપડિયા ('જીજી ગોરાણી'), હીરાંબાઈ અરદેશર તાતા, ગુલબાનુ જમશેદજી જીજીભાઈ ('શેલ્મા'), 'સ્ત્રીબોધ'ના સહતંત્રી પુતલીબાઈ જે. કાબરાજી, ભીખાઈજી પાલમકોટ, બાઈઆઈ પાલમકોટ, M. R. S. ની સંજ્ઞાથી લખતાં મહેરબાનુ રતનશા ભોટ, જરબાનુ કોઠાવાલા, હીરાબાઈ શોરાબશા દારૂખાનાવાલા, ગુલજાર વાચ્છા, પેરીન મીરઝાં ('ઝરીન'), મીની તારાપોર, ધનમાય રૂસ્તમજી સૂબેદાર, મ્હેરા ફરેદુન અને જેમની કલમ ઉપર પારસી વાચકો ભારે પ્રશંસા દાખવતા એ ચાર અત્યંત લોકપ્રિય લેખિકાઓ હતાં, સુના કાવસશા ઈરાની, આલુ અરદેશર સુરતી, ઝીણી પેમાસ્તર અને ફ્રેની દલાલ.

પારસી નવલકથાકારોની છેલ્લાં ૧૦૪ વર્ષની આ ઝડપી પણ કંઈક કડીબદ્ધ રૂપરેખા છે. સાહિત્યના જુદા જુદા પ્રકારોનો ક્રમબદ્ધ ઇતિહાસ જ્યારે કોઈ એક જ કલમે તૈયાર થશે ત્યારે પારસી લેખકોના આ સર્જનપ્રવાહની દિશા તરફ કોઈ પણ સ્વતંત્ર અભ્યાસીને એક નજર તો નાખવી જ પડશે; કારણ શ્રી વિશ્વનાથ ભટ્ટના જ શબ્દોમાં કહું, તો "દરેક યુગ પોતપોતાનું નવું વિવેચન માગે છે, કેમ કે યુગનું માનસ, એનો અનુભવ, એનો અધ્યાસપિંડ અને એની ભાવનાઓ આદિ સર્વ જુદું હોય છે."

BIRTH OF MAHATMA GANDHI KIRTI-MANDIR

Mr. Hofmeyr, Education Minister of the South African Government, who happened to visit India for 'settlement work' was invited by His Highness the Maharaja Saheb Shri Sir Natwarsinhji to pay a visit to Porbandar which he did. He visited Mahatma Gandhiji's birth-place and reverentially suggested that an inspiring memorial should be raised near this old house and the house itself should be bought and preserved as soon as possible. I had entertained such an idea for a long time but his suggestion gave it a new impetus and a Memorial Committee was formed to acquire the old building and buy the necessary space around to raise a fitting memorial. The scheme did ultimately fructify with the advent of India's freedom and the Kirti Mandir was built and offered to the Indian nation later. It was declared open by Sardar Vallabhbhai Patel, the first Home Minister of free India.

[From: *Dream Half-Expressed*] **—N. K. Mehta**

☆ ☆ ☆ तपोवनके कवि कालिदास

प्राध्या० श्री वागीश्वर विद्यालंकार, गुरुकुल कांगडी विश्वविद्यालय, हरद्वार

आज देशमें जितनी बुराइयाँ व्याप्त हैं उनका कारण किसी न किसी रूपमें शिक्षाका प्रभाव अथवा दूषित शिक्षा ही है। यद्यपि गत युगको वापिस लौटाकर लाया नहीं जा सकता तथापि उसके यथार्थ चित्रको देखकर अतीतकी अच्छाइयोंका ग्रहण तथा बुराइयोंका त्याग तो किया ही जा सकता है। वर्त्तमान शिक्षा-पद्धति तथा परीक्षा-प्रणालीसे शिक्षा-विशारद् अथवा अन्य जन सभी असन्तुष्ट हैं, किन्तु उसे सुधारनेकी चिन्ता तथा सामर्थ्य किसीमें नहीं। इसकी चक्कीमें पिसकर निकले तथा-कथित विद्वानोंमें स्वतन्त्र चिन्तन तथा देशकी आवश्यकताके अनुरूप शिक्षाके स्वरूपको समझनेकी योग्यता ही नहीं। प्रति दो तीन वर्षमें हमारे शिक्षा-मन्त्री बदल जाते हैं। वे नई घोषणाओंके साथ धूमधामसे प्रवेश करते हैं तथा कुछ समय पश्चात् अपनी योजनाओंका पुलिन्दा बगलमें दबा चुपकेसे निकल जाते हैं। शिक्षाके क्षेत्रमें आग लग रही है। छात्र, शिक्षक, प्रबन्धक, अभिभावक — सब असन्तुष्ट हैं।

आजसे लगभग ८०–९० वर्ष पूर्व महर्षि दयानन्दने कुछ मौलिक विचार प्रकट किये थे, जिन्हें क्रियान्वित करनेके लिये श्रद्धेय गुरुवर स्वामी श्रद्धानन्दजी प्रभृति महानुभावोंने गुरुकुलोंकी स्थापना की। उनके दिखाये मार्गपर चलकर स्वर्गीय श्री नानजीभाई कालिदासने भी पोरबन्दरमें एक आदर्श कन्या-गुरुकुलकी स्थापना की। मैं उनकी आत्माका सम्मान करता हुआ कामना करता हूँ कि आपका गुरुकुल उनका उपयुक्त स्मारक सिद्ध हो तथा चिरकाल तक फले-फूले। मेरा विश्वास है कि आज भी देशका उद्धार गुरुकुल शिक्षा-प्रणालीसे ही संभव है। यह ठीक है कि उसमें समयानुसार आवश्यक परिवर्त्तन करने होंगे।

महाकवि कालिदासने जिन तपोवनोंका वर्णन अपने ग्रन्थोंमें किया है वे वस्तुतः उस समयके आदर्श गुरुकुल थे। अगले कुछ पृष्ठोंमें पूर्व भागमें महाकविके शिक्षा-सम्बन्धी विचारोंको विस्तारसे प्रकट करनेका यत्न किया गया है और उत्तर भागमें कविके अपने शब्दोंमें उन तपोवनोंका चित्र पाठकोंके सम्मुख रखनेका यत्न किया गया है जिससे कि कविका भाव अधिक स्पष्ट हो जाये।

यहाँ केवल सम्बद्ध अंशोंका ही अनुवाद दिया गया है। कहीं कहीं प्रकरण जोड़नेके लिये संक्षिप्त पूर्वापर भाग भी दे दिया है। कविके पूरे सन्दर्भका आनन्द-लाभ करनेके लिए पाठकोंको चाहिये कि कविके ग्रन्थोंका आद्योपान्त अध्ययन करें।

महाकवि कालिदास राजकवि थे। उन्हें राज-सम्मान प्राप्त था। अतः वे अवश्य ही बड़े ठाटबाटसे रहते होंगे। तथापि अपने काव्यों और नाटकोंमें ऋषि-मुनियोंके तपोवनोंके वर्णनमें उनका मन जैसा रमा है वैसा नगरों तथा राज-दरबारोंके वर्णनमें नहीं। उनका विश्वास था कि भारतीय संस्कृतिका जन्म तथा विकास नगरोंमें नहीं किन्तु उन तपोवनोंमें हुआ था जहाँ ऋषिगण तप-त्यागका जीवन व्यतीत करते हुए आध्यात्मिक चिन्तनमें लीन रहते थे, जहाँ उनपर वेदोंके गूढ़ रहस्य प्रकाशित हुए थे और उन्होंने उपनिषद् जैसे उच्च कोटिके ग्रन्थोंकी रचना की थी।

इन तपोवनोंमें ऋषिजन समाजके आदर्श, जीवनकी रीतिनीति और आचार-व्यवहारके मूल्योंका निर्धारण कर इनके साँचोंमें उन नवयुवकोंके जीवनको ढाल दिया करते थे, जिन्हें अपने उदाहरण द्वारा समाज-

की नयी पीढ़ीके सम्मुख आदर्श उपस्थित करना होता था। वसिष्ठ, वाल्मीकि तथा विश्वामित्र आदि ऋषि इतने महान् व्यक्ति थे कि वे आवश्यकता पड़ने पर देश तथा धर्म और समाजकी रीतिनीतिको नया मोड़ दे सकते थे। पुराणमें प्रसिद्ध है कि विश्वामित्रने विधाताकी सृष्टिको बदलनेका निश्चय कर लिया था। सत्य तो यह है कि समाजकी व्यवस्थाओंका निर्माण इन तपोवनोंमें होता था और राजा तो उन्हें केवल क्रियान्वित करते थे। इसीलिए दुष्यन्तने कहा था, "राजाको प्रजाओंसे जो कर मिलता है वह तो नश्वर है, किन्तु ये वनवासी प्रजाजनोंमें अपने तपके प्रभावसे सदाचारके स्तरको गिरने नहीं देते। उनका यह धर्म-कर अक्षय है।" शाकुन्तल २–१३।

भारतीय समाजमें धनकी पूजा कभी नहीं हुई। इसीलिए उसमें वैश्यका स्थान तीसरा था। वे अपने धनके बलसे त्यागी ब्राह्मण या निर्लोभ राजशक्तिको खरीद नहीं सकते थे। अतः प्रजाजन भ्रष्टाचार, मुनाफाखोरी या कालाबाजार जैसी बुराइयोंके शिकार कभी न होते थे। राजाओंकी अपेक्षा अकिंचन ब्राह्मण अधिक पूजाका पात्र था। ऋषि याज्ञवल्क्यके आने पर राजा जनक तथा वसिष्ठके पधारने पर दशरथ अपना सिंहासन छोड़ देते थे। ऋषि वसिष्ठके ब्रह्मतेजको देखकर ही राजा विश्वामित्रके मुखसे निकल गया था कि इस क्षत्रिय-बलको धिक्कार है। ब्रह्मतेज ही सच्चा बल है और वे अपना राजपाट त्याग ऋषि बन गये।

कविका कहना है कि निःस्वार्थ ब्राह्मण तथा दुर्धर्ष क्षत्रियका संयोग पवन तथा अग्निके मिल जानेके समान होता है 'पवनाग्निसमागमो ह्ययं सहितं ब्रह्म यदस्त्र-तेजसा'। रघुवंश, ८–४।

कृषि, पशुपालन, व्यापार, उद्योग-धन्धोंमें वैश्यको एकाधिकार प्राप्त था। वह देशके लिए धन उत्पन्न करता था, किन्तु वह उसका दुरुपयोग कर प्रशासनको प्रभावित न कर सकता था। दूसरी ओर ब्राह्मण तथा क्षत्रिय अथवा शासकको उद्योग-धन्धे चलानेकी छूट नहीं थी। विद्वानोंके सर्वाधिक सत्कारको देखकर सात्विक वृत्तिवाले युवक सरस्वतीकी आराधनामें तत्पर रहते हुए पद-प्रतिष्ठा या धनकी आकांक्षा न करते थे। राजाके दण्डका भय अथवा वैश्यके धनका प्रलोभन उन्हें विचलित न कर सकता था।

राजा लोग राजधानीमें रहकर देशका शासन किया करते थे, किन्तु उनकी अन्तिम इच्छा यही रहती थी कि वे कब राजकाजका भार योग्य कन्धों पर डालकर, अपने जीवनकी सन्ध्याको इन शान्त तपोवनोंके वृक्षोंकी शीतल छायामें बितायेंगे। इसीलिए कविने अपने काव्यों तथा नाटकोंमें इनका वर्णन अनेक अवसरों पर बड़े अनुरागसे किया है।

रघुवंशके पंचम, एकादश तथा चौदहवें और पन्द्रहवें सर्गोंमें क्रमशः ऋषि वसिष्ठ, गुरु वरतन्तु, विश्वामित्र तथा महर्षि वाल्मीकिके तपोवनोंका वर्णन बड़ा मनोहर है। कुमारसम्भवके प्रथम सर्गमें शिवजीके आश्रमका, तृतीयमें असामायिक वसन्तावतार, पार्वतीके आगमन, कामदेव द्वारा शर-सन्धान और अन्तमें भस्म हो जानेका वर्णन चित्रपट पर प्रतिक्षण बदलते रोमांचकारी दृश्योंके समान औत्सुक्य-वर्धक है। वहीं पाँचवें सर्गमें हिमालय पर पार्वतीके आश्रम तथा उनकी कठोर साधनाका दृश्य संस्कृत साहित्यकी अमूल्य निधि है।

शाकुन्तलका प्रारम्भ कण्वाश्रमसे तथा समाप्ति मारीचके तपोवनसे होती है। विक्रमोर्वशीयके चतुर्थ अंकमें कुमार-वनका तथा पंचममें महर्षि च्यवनके आश्रमका निर्देश है।

तपोवनों तथा ऋषि-आश्रमोंके प्रति कविके असामान्य अनुरागका कोई कारण अवश्य होना चाहिये। भारतीय आदर्शके अनुसार मानव-जीवनका उद्देश्य इहलोकमें अधिकसे अधिक अभ्युदय तथा परलोकमें

निःश्रेयसकी प्राप्ति माना जाता था। कालिदास इसके लिए राष्ट्रके प्रत्येक व्यक्तिमें उसके स्वतन्त्र व्यक्तित्वके स्वाभाविक विकासको आवश्यक मानते थे। उनकी दृष्टिमें यह तभी सम्भव था जब बच्चोंकी शिक्षा-दीक्षा नगरोंके कोलाहलपूर्ण, प्रलोभनोंसे भरे और ऊँच-नीचकी भेद-भावनासे दूषित वातावरणसे दूर उन परिस्थितियोंमें हो जहाँ उनका मन किसी प्रकारकी कुंठा या घुनटका अनुभव न करे। तपोवनोंके ये निवासी ऐसा जीवन व्यतीत करते थे जो उनके शारीरिक, मानसिक तथा आत्मिक विकासमें सहायक होता था। वे केवल शाब्दिक शास्त्र-विद्यायें ही न पढ़ते थे, किन्तु जीवनोपयोगी सभी विद्याओं और कलाओंकी शिक्षा उन्हें दी जाती थी, जिससे कि वे आत्म-निर्भर, स्वाभिमानी, निर्भय, सदाचारी तथा विश्वस्त उत्तम नागरिक बन सकें। देवर्षि नारदने कौन कौनसी विद्यायें पढ़ी थीं — इस सम्बन्धमें ब्रह्मज्ञानी सनत्कुमारके साथ उनका संवाद ध्यान देने योग्य है। वे कहते हैं कि भगवन् मैंने चारों वेद, इतिहास, पुराण, पितृविद्या (वंशानुक्रमिकता-शास्त्र), राशि (गणित), निधि (भूगर्भ-विज्ञान), वाकोवाक्य (तर्कशास्त्र), एकायन (राजनीतिशास्त्र), देवविद्या, ब्रह्मविद्या, भूतविद्या (मृत्युके अनन्तर जीवात्माकी गतिका शास्त्र), क्षत्रविद्या, नक्षत्र विद्या, तथा सर्व-देवजन-विज्ञान,-आदि सभी कुछ पढ़[1] लिया है। पर मुझे शान्ति प्राप्त नहीं हुई। (छान्दोग्य उपनिषद्, ७–१–१)

ब्रह्मचारी कौत्सने गुरु वरतन्तुके आश्रममें चौदह[2] विद्यायें पढ़ी थीं। श्रीरामने महर्षि विश्वामित्रके आश्रममें रहकर धनुर्विद्याके वे गुप्त रहस्य सीखे थे जो अन्यत्र दुर्लभ थे।

लवकुशने वाल्मीकि ऋषिके तपोवनमें सांग[3] चारों वेद, राजनीति, धनुर्वेद तथा संगीतकी शिक्षा प्राप्त की थी। वहीं उन्हें राजकाज देखने योग्य क्षमता प्राप्त हो गई थी।

महर्षि कण्वके आश्रममें शकुन्तला और उसकी सखियाँ इतिहास[4], पुराण, कविता तथा चित्रकला,[5] आदिमें कुशल हो गई थीं। कविने अपने विक्रमोर्वशीय नाटकमें लिखा है कि उर्वशीने राजा पुरुरवासे उत्पन्न अपने पुत्र आयुको महर्षि च्यवनके आश्रममें भेज दिया था। और उसकी समस्त शिक्षा[6]-दीक्षा वहीं हुई थी। आश्रमसे आते ही राजाने उसका राज्याभिषेक कर स्वयं वन जानेकी तैयारी कर ली थी।

---

१. स (नारद) होवाच। ऋग्वेदं भगवोऽध्येमि यजुर्वेदं सामवेदमाथर्वणं चतुर्थमितिहासपुराणं पञ्चमं वेदानां वेदं पित्र्यं राशिं, दैवं, निधिं वाकोवाक्यमेकायनं देवविद्यां ब्रह्मविद्यां भूतविद्यां क्षत्रविद्यां नक्षत्रविद्यां सर्पदेवजनविद्यामेतद् भगवोऽध्येमि। छान्दोग्य० ७–१।

२. अंगानि वेदाश्चत्वारो मीमांसान्यायविस्तरः
धर्मशास्त्रं पुराणं च विद्यास्त्वेताश्चतुर्दश ।। मनु०।

३. सांगं च वेदमध्याप्य किंचिदुत्क्रान्त-शैशवौ
स्वकृतिं गापयामास कविप्रथमपद्धतिम् ।। रघु० १५–३३।

४. अनसूया – सखि शकुन्तले, अनभ्यन्तरे खल्वावां मदनगतस्य वृत्तान्तस्य। किंतु यादृशी इतिहास-निबन्धेषु कामयमानानां अवस्था श्रूयते तादृशीं ते पश्यामि।

५. अये अनुपयुक्तभूषणोऽयं जनः। चित्रकर्म-परिचयेनांगेषु ते आभरण-विनियोगं कुर्वः। शाकु०, अंक – ४।

६. तापसी – शृणोतु महाराजः। एष दीर्घायुरायुर्जातमात्र एव उर्वश्या किमपि निमित्तमवेक्ष्य मम हस्ते न्यासीकृतः। यत् क्षत्रियकुमारस्य जातकर्मादिविधानं तदस्य भगवता च्यवनेनाशेषमनुष्ठितम्। गृहीतविद्यो धनुर्वेदेऽभिविनीतः। विक्रमोर्वशीय, अंक – ५।

जिन ऋषियोंके आश्रममें दस हजार शिष्योंके निवास, पालन-पोषण तथा अंगोपांग सहित वेदके अध्यापनकी व्यवस्था रहती थी वे कुलपति[7] कहलाते थे। महर्षि कण्व तथा विश्वामित्र, वसिष्ठ आदि ऐसे ही कुलपति थे। उनके यहाँ किसी प्रकारका अभाव न था, फिर भी वे तपस्वी थे। कविने शाकुन्तल-में लिखा है कि जिन पदार्थोंके लिए अन्य जन तपमें प्रवृत्त होते हैं उनसे घिरे हुए भी ये तप[8] कर रहे हैं।

वाल्मीकि रामायणके अयोध्याकाण्डमें लिखा है कि श्रीरामको वनसे लौटा लानेके लिए जाते हुए भरत समस्त राज-समाज सहित एक रात भरद्वाज[9] ऋषिके आश्रममें ठहरे थे, और वहाँ उन्हें सब प्रकारकी सुख-सुविधायें उपलब्ध हो गई थीं। रघुवंशके पन्द्रहवें सर्गमें कविने वर्णन किया है कि लवणा-सुरका संहार करनेके लिए, अयोध्यासे मथुरा जाते समय शत्रुघ्न सेनासहित एक दिन वाल्मीकि[10] ऋषिके आश्रममें ठहरे थे। महर्षि वसिष्ठ और विश्वामित्र भी इसी प्रकारके महान कुलपति थे। यद्यपि इन्हें कोई भी भौतिक सुख-सामग्री इच्छामात्रसे उपलब्ध हो सकती थी, तो भी ये लोग तप और त्यागका जीवन व्यतीत करते थे। अपने लिये आवश्यक फलफूल, कन्दमूल, तथा कुश-समिधा आदि वस्तुयें ये वनसे स्वयं ही ले आते थे। रघुवंशके ग्यारहवें सर्गमें कविने लिखा है कि ताड़का तथा सुबाहुका वध करके जब श्रीराम ऋषि विश्वामित्र[11]के चरणोंमें प्रणाम करनेको झुके तब इन्होंने कुशायें उखाड़नेके कारण कटे-फटे अपने हाथोंसे उनकी कमर पर थपकी दी। इस प्रकारकी स्वेच्छा-स्वीकृत दरिद्रता भारतीय ऋषियोंकी अपनी ही विशेषता है।

ऋषियोंके ये तपोवन सचमुच ही अथर्ववेद[12]के वचनके अनुसार गुरुओंके गर्भ थे। जिस प्रकार माताके गर्भमें पल रहे शिशुको बाह्य परिवर्त्तन प्रभावित नहीं करते उसी प्रकार इनके निवासी भी दुनियाकी

---

७. ऋषीणां दशसाहस्रं योऽन्नपानादिपोषणैः।
अध्यापयति विप्रर्षिः स कुलपतिरिति स्मृतः॥

८. यत् कांक्षन्ति तपोभिरन्यमुनयस्तस्मिंस्तपस्यन्त्यमी॥ शाकुन्तल, ७–१२।

९. तमुवाचाञ्जलिं कृत्वा भरतोऽभिप्रणम्य च
आश्रमादुपनिष्क्रान्तमृषिमुत्तमतेजसम्।
सुखोषितोऽस्मि भगवन् समग्रबलवाहनः
बलवत्तर्पितश्चाहं बलवान् भगवंस्त्वया॥
अपेतक्लमसंतापाः सुभिक्षाः सुप्रतिश्रयाः
अपि प्रेष्यानुपादाय सर्वेस्म सुसुखोषिताः॥ वाल्मीकि रामा०, अयोध्या०, सर्ग ६०।

१०. तस्य मार्गवशादेका बभूव वसतिर्यतः
रथस्वनोत्कण्ठमृगे वाल्मीकिये तपोवने॥
तमृषिः पूजयामास कुमारं क्लान्तवाहनम्।
तपः प्रभावसिद्धाभिर्विशेषप्रतिपत्तिभिः॥ रघु०, सर्ग १५, ११–१२।

११. तौ प्रणामचलकाकपक्षकौ भ्रातराववभृथाप्लुतो मुनिः।
आशिषामनुपदं समस्पृशद् दर्भपाटिततलेन पाणिना॥ रघु०, ११–३१

उथल-पुथल तथा क्षोभ-विक्षोभसे अछूते रहकर आत्म-निर्माण तथा जीवनके भावी संघर्षकी तैयारीमें लगे रहते थे। तभी तो रघुकी दिग्विजय तथा विश्वजित् यज्ञ जैसे सुमहान् उपक्रमोंकी भनक तक वरतन्तुके आश्रमवासियोंके कानमें न पड़ी।

सरस्वतीके इन पावन प्रतिष्ठानोंमें गुरुओं द्वारा विद्या-विक्रय तथा छात्रों द्वारा अनुशासन-भंगकी कल्पना तक कोई न कर सकता था। मनुस्मृतिके द्वितीय अध्यायके २४५ वें श्लोकमें कहा गया है कि ब्रह्मचारी समावर्तनसे पूर्व गुरुको किसी प्रकारकी दान-दक्षिणादि[13] न दे। स्नातक बनने पर गुरुकी अनुमतिसे उन्हें यथाशक्ति गुरु-दक्षिणा दे दे। आश्रमवासकी अवधिमें यदि गुरुजन अपने शिष्योंसे कुछ लेने लगते तो निश्चय ही देनेवालोंके प्रति कुछ पक्षपात तथा अन्योंके प्रति उनकी उपेक्षा-वृत्ति हो जानी स्वाभाविक थी और तब राजकुमारसे दरिद्रके बालक तक, सबके साथ समान व्यवहार और अनुशासनकी रक्षा कठिन हो जाती। कविने अपने विक्रमोर्वशीय नाटकमें लिखा है कि राजा पुरुरवाका पुत्र राजकुमार आयु महर्षि च्यवनके आश्रममें अन्य तापस बालकोंके साथ कुश-समिधादि लेनेके लिये वनमें जाया करता था। किन्तु एक दिन उसने वृक्ष-शिखर पर छिप रहे गृध्रको अपने बाणका निशान बना दिया और महर्षि च्यवनने इस अपराध पर उसे तुरन्त आश्रमसे पृथक् कर दिया, क्योंकि वहाँ हिंसा सर्वथा वर्जित थी।[14]

रामकी आज्ञासे वनमें परित्यक्ता सीताको ऋषि वाल्मीकि अपने आश्रममें ले गये थे। उन्हें भी वहाँ एक पर्णकुटीमें मृगछाला पर सोना पड़ता था। राजरानी होनेके कारण उनके प्रति नियमोंमें किसी प्रकारकी ढील नहीं की गई। उनके लिये भी आश्रमके अतिथियोंकी सेवा, उपवनके लतावृक्षोंका सींचना, आदि नियमों[15] का पालन अनिवार्य था। उनके पुत्र लव-कुश जब कुछ बड़े हुए तब वे आश्रमके अन्य बालकोंके समान ही वहाँ रहते हुए सब नियमोंका पालन करते थे। आश्रममें ही उनकी शिक्षा-दीक्षा पूर्ण हुई और वे सांग वेद, अस्त्रशिक्षा तथा संगीतशास्त्रमें निपुण हो गये। अश्वमेघ यज्ञके अवसर पर श्रीराम स्वयं आश्रममें गये और उन्होंने अपना समस्त राजपाट[16] महर्षि वाल्मीकिके चरणोंमें समर्पित कर दिया।

---

१२ आचार्य उपनयमानो ब्रह्मचारिणं कृणुते गर्भमन्तः। तं रात्रीस्तिस्र उदरे विभर्ति ।।

१३. न पूर्वं गुरवे किंचिदुपकुर्वीत धर्मवित्।
स्नास्यंस्तु गुरुणा ज्ञप्तः शक्त्या गुर्वर्थमाहरेत् ।। मनु०।

१४. तापसी — अद्य पुष्पसमित्कुशनिमित्तम् ऋषिकुमारकैः सहगतेनानेनाश्रमविरुद्धं आचरितम्। . . . गृहीतामिषः किल गृध्रः पादपशिखरे निलीयमानोऽनेन लक्ष्यीकृतो बाणस्य। . . . तत उपलब्ध-वृत्तान्तेन भगवताहं समादिष्टा निर्यातयैतम् उर्वशी हस्ते न्यासम् ।। विक्रमोर्वशीय, अंक – ५।

१५. ता इंगुदीस्नेहकृत प्रदीपमास्तीर्ण मेध्याजिनतल्पमन्तः।
तस्यै सपर्यानुपदं दिनान्ते निवासहेतो रुटजं वितेरुः।। रघु., १४–८१।
तत्राभिषेकप्रयतावसन्ती प्रयुक्तपूजा विधिनातिथिभ्यः।
वन्येन सावल्कलिनी शरीरं पत्युः प्रजासंततये बभार।। १४–८२।

१६. गेये को नु विनेता वां कस्य चेयं कृतिः कवेः।
इति राज्ञा स्वयं पृष्टौ तौ वाल्मीकिमशंसताम् ।। रघु., १५–६९।
अथ सावरजो रामः प्राचेतसमुपेयिवान्।
उरीकृत्यात्मनो देहं राज्यमस्मै न्यवेदयत् ।। रघु., १५–७०।

लव-कुश जबतक ऋषि-आश्रममें रहे, राजकुमार होनेके कारण उनके प्रति कोई विशेष व्यवहार नहीं किया गया। यदि राजाओं तथा धनीमानी जनोंके उपहार ऋषिगण स्वीकार कर लिया करते तो ऐसा समान व्यवहार तथा अनुशासन संभव न होता। प्रतीत होता है कि गुरुजनोंके वात्सल्य तथा उसके फल-स्वरूप शिष्यकी स्वाभाविक भक्तिके वातावरणमें कठोर अनुशासनकी आवश्यकता कदाचित् ही होती थी। तभी तो कौत्सने रघुसे कहा था कि जब मैंने गुरुजीसे दक्षिणा स्वीकार करनेके लिये प्रार्थना की तब उन्होंने उत्तर दिया कि तुम्हारी इतने दिनोंकी अस्खलित भक्तिसे[१७] ही हम प्रसन्न हैं। हमें अब किसी अन्य गुरु-दक्षिणाकी आवश्यकता नहीं। गुरुभक्तिके ऐसे उदाहरणोंसे हमारा प्राचीन साहित्य भरा पड़ा है।

ऋषि-मुनि प्रायः गृहस्थ होते थे और वे इन आश्रमोंमें सपरिवार अर्थात् पत्नी और पुत्र-पुत्रियों समेत रहा करते थे। यह संभव नहीं कि मानव-प्रकृतिमें जो स्वाभाविक है वह वहाँ न होता हो। प्रेमके देवताका शासन नगरों तथा ग्रामों तक ही सीमित न था। यह ठीक है कि नगरोंमें प्रेमका जो व्यापार चक्करदार रास्तोंसे चला करता है, वह वहाँ इतने मोड़ न लेता हो और स्थिति बिगड़नेसे पूर्व ही दूरदर्शी अनुभवी कुलपति इस स्वाभाविक प्रवृत्तिको उचित दिशा दे देते हों। कण्वको शकुन्तलाके लिये योग्य वरकी चिन्ता बहुत पहलेसे लग रही थी। उसकी सखियोंने उसकी दशा देखकर कहा था—हमें प्रेमकी पीड़ा तथा उसकी चालोंका कुछ ज्ञान[१८] नहीं। दुष्यन्तने कण्वाश्रममें आकर जो कुछ किया वह असाधारण और बिलकुल नया था। शकुन्तला तथा उसकी सखियां उससे पूर्व-परिचित न थीं, इसीलिए वे सहसा किंकर्तव्य–विमूढ़ हो गईं। यदि इस प्रकारकी घटनायें वहां प्रायः हुआ करती होतीं तो वे उसके लिये पहलेसे तैयार रहतीं। वे न जानती थीं कि, 'अविनीतोंका दमन करनेका दम भरनेवाले पौरवके शासनमें उन्हें धोखा देनेवाला स्वयं पौरव ही है।'

स्त्री-पुरुषका परस्पर आकर्षण निसर्ग-सिद्ध है। उसे केवल सुसंयत तथा परिष्कृत करनेकी आवश्यकता होती है और इन आश्रमोंमें तदर्थ उचित प्रयत्न किया जाता था। विवाहके सम्बन्धमें कतिपय निषेध तथा मान्यतायें समाजमें बद्धमूल थीं और उन्होंने स्थायी संस्कारका रूप ग्रहण कर लिया था, इसलिए साधारणतया कोई उनकी अवहेलना नहीं कर सकता था। यही कारण था कि कुलपति कण्वजीने निःशंक होकर शकुन्तला सरीखी परम लावण्यवती युवतीको अपने युवा-शिष्य शार्ङ्गरवादिकी संरक्षामें हस्तिनापुर भेज दिया था और विदाके समय उन्हें कहा था कि अपनी बहिनको मार्ग दिखाओ। भारतीय संस्कृतिका यह कितना उज्ज्वल पक्ष है कि जिस स्त्री या पुरुषको एक बार बहिन या भाई कह दिया उनका वह सम्बन्ध पत्थरकी लकीर हो गया। वह पवित्र परम्परा किसी न किसी रूपमें आज तक चली आ रही है। किन्तु नई आधुनिकताके प्रबल प्रवाहमें यह कितनी ठहर सकेगी यह भविष्य ही बतलायेगा।

कठोर साधनाके जीवनमें हृदयकी दूसरी कोमल वृत्तियों—श्रद्धाभक्ति, भाई-बहनके प्रेम, मित्रता, दीन-दुखीकी सहायता आदि—के लिये स्वाभाविक अवसर अधिक नहीं आते, संभवतः इसीलिये कविने अपने तपोवन-निवासियों द्वारा लतावृक्षोंको सींचनेके बहाने वस्तुतः हृदयकी इन वृत्तियोंको ही सिंचवाया है। अभिज्ञान-शाकुन्तलमें अनसूया द्वारा यह कहे जाने पर कि, 'सखी शकुन्तला, प्रतीत होता है कि पिता

---

१७. समाप्तविद्येन मया महर्षिर्विज्ञापितोऽभूद् गुरु-दक्षिणायै।
स मे चिरायास्खलितोपचारां तां भक्तिमेवागणयत् पुरस्तात्॥ रघुवंश, ५–२०।

१८. सखि शकुन्तले, अनभ्यन्तरे आवां मदनगतस्य वृत्तान्तस्य। शाकु०, अं० ३।

कण्वजीको ये लतावृक्ष तुझसे भी अधिक प्यारे हैं, अन्यथा चमेली-सी कोमल तुझे इन्हें सींचनेमें न लगाते', शकुन्तलाने उत्तर दिया था कि केवल पिताजीकी आज्ञासे ही मैं इन्हें नहीं सींच रही, ये तो मुझे सगे बहिन-भाईके समान प्यारे हैं।

आजकी प्रगतिशील नारी अपने गर्भसे उत्पन्न पुत्रके साथ भी अपने मातृत्व सम्बन्धको छिपा कर जनतामें कुमारी समझी जाना चाहती है। किन्तु कण्वके आश्रममें पली कुँवारी कन्या शकुन्तला मृग-शिशु को पुत्रकी तरह पालकर इस बातमें गौरव अनुभव करती है कि पिता कण्व उस मृग-शिशुको उसका पुत्र कहते हैं।

महाकवि कालिदास प्राणिमात्र – पशुपक्षी, लता-पल्लव-प्रसून आदि – सबमें एक ही विश्वात्माका आवास मानते थे और वे चाहते थे कि लोग इस तथ्यको अनुभव करें जिससे कि उनकी आत्मा व्यक्ति, परिवार, समाजके घेरेसे मुक्त होकर अपनी असीमताका आनन्द-लाभ कर सके। इस अनुभूतिको जागरित करनेके लिये कविने अनेक स्थलों पर विविध प्रकारसे प्रयत्न किया है। सम्राट् रघु अतिथि कौत्ससे जो प्रश्न करते हैं, उनमेंसे एक यह भी है कि क्या आश्रमके मृग-शिशु सकुशल तो हैं, जो मुनियोंकी गोदमें पुत्रकी तरह आकर बैठ जाया करते हैं और जिनकी नाभिनाल वहाँ गिर जाया करती है, जो कभी-कभी यज्ञार्थ लाकर रक्खे कुशोंको खाने लगते हैं, पर स्नेहवश जिन्हें रोका नहीं जाता।

पार्वती तपस्याके लिये हिमालयमें कुटिया बनाकर रहने लगती हैं, किन्तु उन कठोर घड़ियोंमें भी वे अपने आश्रममें लतावृक्ष रोपना नहीं भूलतीं। वे उन्हें अपने हाथोंसे नित्य सींचती हैं। वे वनसे लाये जंगली धान्यकी मुट्ठी भी मृगोंको अपने हाथसे खिलाती हैं। रघुवंशके द्वितीय सर्गमें शेर राजा दिलीपको समझाता हुआ कहता है कि सामने वह देवदारुका वृक्ष खड़ा है। शिवजी इसे पुत्रवत् मानते हैं। और पार्वतीजीने सोनेकी कलसीके जलोंसे इसे पुत्र स्कंदके समान पाला है। एक बार किसी जँगली हाथीने अपना कठिन कपोल खुजाते समय इसकी छालको तनिक छील डाला था और यह देखकर पार्वतीजीको वैसा दुःख हुआ था जैसा कि असुरोंके शस्त्राघातसे घायल पुत्र स्कन्दको देखकर।

प्रकृतिके साथ सामंजस्य-स्थापनाका यह प्रयत्न कविने मानव-मनके स्वस्थ विकासको वह अनुकूल वातावरण प्रदान करनेके लिये किया है जो उसे दैनिक जीवनमें उपलब्ध नहीं होता।

इस प्रसंगको समाप्त करनेसे पूर्व, हिन्दीमें भाषान्तरित कविके अपने ही शब्दोंमें केवल दो तीन तपोवनोंकी झाँकी पाठकोंके मनोरंजनके लिये यहाँ दी जा रही है।

महर्षि वसिष्ठका तपोवन

राजा दिलीप इतने महान थे कि यशके सम्बन्धमें उनकी समता कर सकना किसीके लिये आसान न था। वे जब महर्षिके आश्रममें पहुँचे तब सूर्यास्त हो रहा था और उनके रथके घोड़े थक गये थे। उस समय तपस्वी-जन फल-फूल तथा यज्ञार्थ कुश-समिधा आदि लिये आश्रमको लौट रहे थे। बच्चोंके समान प्यारे मृग वन धान्यकी मुट्ठी पानेकी आशामें ऋषिपत्नियोंकी राह रोके कुटियोंके द्वार पर खड़े थे। आश्रम-वृक्षोंके थाँवलोंमें जल डाल दिया गया था। और मुनि कन्यायें तत्क्षण वहाँसे हट गई थीं, जिससे कि पक्षिगण निर्भय होकर पानी पी सकें। धूप न रही थी, अतः सूखनेके लिये फैलाया नीवार-धान्य समेट लिया गया था, तथा मृगगण आँगनमें बैठ जुगाली कर रहे थे। सायं-कालका हवन हो रहा था और उसकी सामग्रीके धूमसे सुरभित समीर आश्रमकी ओर आ रहे अतिथियोंको पवित्र कर रहा था। राजाने सारथि-को आदेश दिया कि वह थकेमाँदे घोड़ोंको आराम करवाये, और तब उन्होंने हाथका सहारादे पहले

पत्नीको रथसे उतार दिया तथा स्वयं भी उतर गये। इसी समय, आश्रमके अतिथि-विभागके शिष्टाचार-चतुर अधिकारियोंने नीति-निपुण महाराजका उचित सत्कार किया। सायंकालके आवश्यक अनुष्ठान हो चुकने पर उन्हें गुरु वसिष्ठजीकी सेवामें उपस्थित होनेकी अनुमति मिली और पत्नी सहित वहाँ पहुँचकर महर्षिके दर्शन किये। तेजस्वी वसिष्ठजीके निकट ऋषिपत्नी अरुन्धती इस प्रकार सुशोभित हो रही थी जैसे अग्निके पास उनकी पत्नी स्वाहादेवी। राजारानी दोनोंने गुरु तथा गुरुपत्नीके चरणोंको छूकर प्रणाम किया तथा उनसे स्नेह-सिक्त आशीर्वाद प्राप्त कर वे परम प्रसन्न हुए।

उचित आतिथ्यसे राजारानीकी लम्बी रथयात्राकी थकान तो पहले ही दूर हो चुकी थी, अतः अब गुरुजीने राज्यरूपी आश्रममें मुनि-वृत्तिसे रहनेवाले राजासे प्रश्न किया कि राज्यमें सब प्रकारसे कुशल-मंगल तो है। राजा दिलीप शत्रुके नगरोंको जीतनेवाले कोरे वीर ही न थे। वे बात-चीतकी कलामें भी बड़े कुशल थे, अतः वे अथर्ववेदके प्रयोगोंमें निष्णात गुरुजीके प्रश्नोंका उत्तर देते हुए यों बोले—भगवन्, मुझ पर आनेवाली दैवी तथा मानुषी विपत्तियोंका प्रतिकार आप पहले ही कर देते हैं, अतः आपके रहते मेरे शासन-तन्त्रके सातों अंगों—स्वामी, मन्त्रिमण्डल, मित्रराष्ट्र, दुर्ग, कोष, राष्ट्र तथा सेना—में कोई शिथिलताका कैसे संभव है? आप महान् मन्त्रकृत् अर्थात् कूटनीतिज्ञ तथा अथर्ववेदके ज्ञाता हैं। आप द्वारा नियन्त्रित परराष्ट्र-नीतिके प्रयोगों तथा अथर्ववेदके विधि-विधानों द्वारा मेरे शत्रु दूरसे ही नष्ट हो जाते हैं, अतः केवल प्रत्यक्ष शत्रुका दमन कर सकनेमें समर्थ मेरे शस्त्रास्त्र बेकार हो गये हैं। मेरे राज्यमें कोई भी व्यक्ति पूर्ण आयुका भोग किये बिना नहीं मरता। उन्हें अतिवृष्टि, अनावृष्टि, आदि छः ईतियाँ भी नहीं सतातीं, यह आपके ब्रह्मवर्चसका ही प्रताप है। ब्रह्माजीके पुत्र आप मेरे गुरु हैं तथा नित्य मेरी कल्याण-कामनामें तत्पर रहते हैं, फिर मुझ पर मंगलोंकी निरंतर वृष्टि क्यों न हो? किन्तु इन सब सुखोंके बीचमें भी निःसन्तान होनेका दुःख मुझे सदा सालता रहता है, क्या यह आपको अच्छा लगता है?—रघुवंश, सर्ग १, पद्य ५८-६५।

यह सुन कर ऋषि कुछ क्षण ध्यानमग्न रह कर बोले—राजन्, कभी अनजानेमें तुमने कामधेनुका अपमान कर दिया था। यह उसके शापका ही दुष्फल है। अब यदि तुम उसकी पुत्री हमारी नन्दिनी गायकी सेवा जी-जानसे करो और वह तुम पर प्रसन्न हो जाये तो तुम्हारी कामना पूर्ण हो सकती है। इस पर राजारानीने तपोवनमें रहकर अपने हाथसे गऊकी सेवा की। वहाँतक कि जब एक दिन वनमें चरती हुई उसे सिंहने दबोच लिया, तब उसकी रक्षाके लिये राजाने अपने प्राणोंको भी तुच्छ समझा और अन्तमें उसे बचा लिया। उस गऊकी कृपासे राजाको रघु जैसा विश्वविजेता पुत्र प्राप्त हुआ। क्या कवि रघुवंशके प्रारम्भमें ही इस घटनाको चित्रित कर अपनी भावी पीढ़ियोंको कोई सन्देश तो देना नहीं चाहते थे, वह विचारणीय है।

सम्राट् रघु तथा स्नातक कौत्सके संवादमें गुरु वरतन्तुके आश्रमकी झांकी

सम्राट् रघु जब विश्वजित् यज्ञमें सर्वस्व दान करके खाली हाथ हो चुके थे तभी एक दिन गुरु-कुलमें अपनी शिक्षा समाप्त कर गुरु वरतन्तुके शिष्य कौत्स गुरु-दक्षिणाका धन प्राप्त करनेके लिये वहाँ आ पहुँचे। महायशस्वी रघुके पास स्वर्णपात्र न बचे थे, अतः वे मिट्टीके बरतनमें ही जल लेकर शास्त्र-ज्ञानसे प्रकाशमान अतिथिकी अगवानी करने आगे आये। मान-धनोंमें श्रेष्ठ राजाने तपोधनोंमें प्रधान अतिथिका कुशाके आसन पर बिठाकर उचित विधिसे सत्कार किया। और फिर साथ जोड़ कर पूछा—हे कुशाग्रबुद्धि स्नातकजी, जिस प्रकार संसार सूर्यसे चेतना प्राप्त करता है उस प्रकार तुमने जिससे समस्त ज्ञान प्राप्त किया है और जो वेदार्थका विचार करनेवाले ऋषियोंमें अग्रणी हैं, वे तुम्हारे गुरु सकुशल

हैं? शरीर, वाणी तथा मन द्वारा किये जा रहे जिनके तपसे देवराज इन्द्र घबरा जाते हैं, क्या उनका वह त्रिविध तप निर्विघ्न चल रहा है? यत्नपूर्वक थाँवले बनाना और जलसे सींचना आदि अनेक प्रयत्न करके आपने जिन्हें सदा पुत्रवत् पाला है, जिनकी शीतल छायामें बैठकर थकान आप ही दूर हो जाती है, वे तुम्हारे आश्रमके वृक्ष आँधी आदिसे नष्ट तो नहीं हो जाते? यज्ञके लिए लाई हुई कुशाओं पर मुँह चलाते देख जिन्हें ऋषि स्नेहवश रोकते नहीं, जो उनकी गोदमें आकर बैठ जाया करते हैं और जिनकी नाभिनाल सूखकर कभी कभी वहीं गिर जाती है, हरिणियोंके उन छौनोंको कभी कोई मार तो नहीं डालता? जिन जलोंसे आप नित्य स्नान तथा पितरोंके तर्पण आदि किया करते हैं तथा जिनके तटों पर आप खेतोंसे बीन कर लाये अन्नका छठा भाग राजकीय षष्ठ भागके रूपमें रख दिया करते हैं, वे तीर्थजल आपके लिये सुखकारी हैं? जिनसे आप आये-गये अतिथियोंका सत्कार किया करते हैं और जो आपके जीवन-निर्वाहका मुख्य साधन है, उस नीवारादि वन्य धान्यको कभी निकटके ग्रामपशु तो नहीं चर जाते? क्या गुरुजीने आपको सब शिक्षा प्रदान कर प्रसन्नतापूर्वक घर जानेकी अनुमति दी है? क्योंकि मैं देखता हूँ कि आप अब इस योग्य हो गये हैं कि सबका उपकार करनेमें समर्थ गृहाश्रममें प्रवेश करें। आप जैसे परम पूजनीय अतिथिके आगमनसे मेरा मन नहीं भरा, वह चाहता है कि आप मुझे कोई आज्ञा दीजिये जिसे मैं पूरा करूँ। आप गुरुजीकी आज्ञासे यहाँ पधारे हैं अथवा स्वेच्छासे मुझे कृतार्थ करने यहाँ चले आये हैं?—रघुवंश, सर्ग ५, पद्य १-११।

सम्राट्की ऐसी उदारतापूर्ण बातोंको सुनकर भी ब्रह्मचारी कौत्सने समझ लिया कि यहाँ वह प्रयोजन सिद्ध न हो सकेगा, जिसके कारण उन्हें आना पड़ा था। ब्रह्मचारीने कहा—राजन्, आपने जिन बातोंके विषयमें प्रश्न किये हैं वे सब ठीकठाक हैं। आप जैसे राजाके राज्यमें प्रजाको कोई कष्ट हो यह कैसे संभव है? सूर्यके देदीप्यमान रहते भी अन्धकार लोगोंकी आँखोंको ढँक ले, यह कैसे संभव है? हे महाभाग, पूजनीयोंके प्रति आपके हृदयमें जो भक्तिभाव है वह आपके वंशके अनुरूप है अथवा उससे कुछ अधिक ही है। किन्तु मैं ही आपके पास उचित समय पर न पहुँच सका, मुझे इसका खेद है। योग्य पात्रोंको दान दे दे कर आप नीवार धान्यके उस पौधेके डंठलकी तरह रिक्त हो गये हैं, जिसका दाना दाना वनवासियोंने ले लिया हो। आपकी यह रिक्तता भरेपूरे होनेसे कहीं अच्छी है। देवगणों द्वारा क्रमशः पी-लिये चन्द्रमाका कलाक्षय उसकी वृद्धिकी अपेक्षा अधिक प्रशंसनीय माना जाता है। मुझे गुरु-दक्षिणा देनेके लिये धनकी आवश्यकता थी। धनकी राशि अति विशाल है और इधर आपकी यह दशा है। किन्तु आप कोई चिन्ता न करें; मैं कहीं अन्यत्र जाकर यत्न करूँगा। यह कहकर जानेको उद्यत ब्रह्मचारीको राजाने आग्रह कर रोक लिया और पूछा कि उन्हें क्या तथा कितना धन चाहिये? इसपर ब्रह्मचारीने उत्तर दिया कि विद्याध्ययन समाप्त हो चुकनेपर मैंने महर्षिसे निवेदन किया कि वे मुझसे कुछ गुरु-दक्षिणा लें, किन्तु उन्होंने कहा कि तुमने इतने वर्ष तक हमारी जो सेवा की है वही हमारी दक्षिणा समझ लो। किन्तु मैं न माना। और मेरे बार बार हठ करनेपर वे रुष्ट होकर बोले—यदि तुम्हें दक्षिणा देनेके लिए इतना आग्रह है तो हमने तुम्हें जो चौदह विद्यायें पढ़ायी हैं, उनमेंसे प्रत्येकके बदलेमें १-१ करोड़ स्वर्णमुद्रा हमें ला दो। इसी प्रयोजनके लिये मैं यहाँ आया था। किन्तु आपकी अवस्थाको अपनी आँखोंसे देखकर मैं अब कुछ नहीं कहना चाहता। इस पर रघुने कहा कि गुरु-दक्षिणाके लिये धनकी इच्छासे आया वेद-वेदांग-पारंगत विद्वान् रघुके द्वारसे खाली हाथ लौट गया—यह अभूतपूर्व कलंक मैं अपने माथेपर न लगने दूँगा।—रघुवंश, सर्ग ५, पद्य १२-२४।

यह कहकर रघुने ब्रह्मचारीको एक दो दिनके लिये ठहरा लिया तथा कुबेरसे धन प्राप्त करनेका विचार किया। इसका आभास पाते ही कुबेरने रातोंरात स्वर्ण-वर्षा करके सम्राट्के कोषको भर दिया। अगले दिन प्रातःकाल राजाने वह समस्त धन ब्रह्मचारीके चरणोंमें समर्पित कर दिया। अयोध्यावासी चकित थे कि माँगसे अधिक देनेवाले दानीकी अधिक प्रशंसा करें या उस याचककी, जो गुरु-दक्षिणाके धनसे एक पैसा भी अधिक न ले रहा था।

महर्षि वाल्मीकिका तपोवन – १

व्याधके हाथों मारे गये क्रौंचको छटपटाते देख जिनके करुणा-पूर्ण हृदयका शोक श्लोकमयी कविताके रूपमें फूट पड़ा था, वे कवि वाल्मीकि कुशा-समिधा आदि लेने वनमें गये थे, तभी रोनेकी आवाज सुनकर वे वहाँ आ पहुँचे। उन्हें देखकर सीताने रोना बन्द कर दिया और अपनी आँखें पोंछकर प्रणाम किया। चिह्नोंको देख ऋषिने समझ लिया कि वे गर्भवती हैं, अतः उन्होंने यह आशीर्वाद दिया कि पुत्री, तू उत्तम सन्तानको जन्म देनेवाली बने। फिर उन्होंने ढाढ़स बँधाते हुए कहा — पुत्री, हमने योगबलसे जान लिया है कि तुझे तेरे पतिने झूठी लोकनिन्दाके डरसे त्याग दिया है। पर तू दुखी न हो और समझ कि यहाँ भी तू अपने पिताके घरमें ही पहुँच गई है। रामने भले ही तीनों लोकोंके हृदयमें कण्टक रूपी रावणोंको उखाड़ फेंका है, वह अपनी बातका पक्का है और इसपर भी वह अपनी प्रशंसा अपने मुँहसे नहीं करता, तो भी अकारण ही तेरा परित्याग करनेवाले रामको हम क्षमा नहीं कर सकते। तेरे यशस्वी श्वसुर स्वर्गीय दशरथ हमारे मित्र थे, तेरे पिता राजा जनक तत्वज्ञानका उपदेश कर लोगोंको संसारके बन्धनसे छुड़ानेवाले हैं और तू स्वयं भी पतिव्रताओंमें सर्वप्रथम है। फिर कौनसा ऐसा कारण है कि मैं तुझ पर कृपा न करूँ। तपस्वियोंके साथ रहनेसे यहाँ जंगली पशु भी पालतू बन गये हैं। वे किसीको कुछ नहीं कहते। अतः तू इस आश्रममें निर्भय होकर निवास कर। जब तू सुखपूर्वक सन्तान उत्पन्न करेगी, तब उसके आवश्यक संस्कार हम स्वयं करेंगे। पवित्र जलवाली इस तमसाके तीरपर कुटिया बना-कर अनेक मुनिजन निवास करते हैं। इसमें स्नान कर तथा इसकी रेतीमें पूजा, तर्पणादि करके तेरा मन सुख मानेगा। यहाँ रहनेवाली मुनि-कन्यायें बड़ी मिठबोली हैं, वे ऋतु-ऋतुके फल-फूल तथा वनधान्य लाकर तेरा मन वहलाया करेंगी। अपनी शक्तिके अनुसार कलसीसे आश्रमके नन्हें नन्हें फूलपौधोंको सींचते हुए तुझे पुत्रजन्मसे पूर्व ही सन्तानसे लाड़-प्यारका सुख मिल जायेगा। –रघुवंश, सर्ग १४, पद्य ७०–७८।

सीतादेवीने दयालु ऋषिकी इस कृपाको वहुत माना और वे उसे अपने साथ शान्त आश्रममें ले गये। उस समय साँझ हो रही थी और मृगगण यज्ञवेदियोंके आसपास सुखसे बैठे आराम कर रहे थे। अन्य वन्य जन्तु भी वहाँ सौम्य भावसे पड़े थे। ऋषिने अत्यन्त उदास सीतादेवीकी देखभालका काम उन तापसियोंको सहेज दिया जो उन्हें अपने बीचमें पाकर बड़ी प्रसन्न हो रही थीं। उन्होंने भी इनका बड़ा सत्कार किया और रातके समय इन्हें रहनेके लिये एक पर्णकुटी दे दी, जिसमें हिंगोटके तेलका दीपक जल रहा था और पवित्र मृगचर्मका बिछौना बिछा था। उस पर्णकुटीमें रहकर वे प्रतिदिन स्नान-ध्यान और अतिथियोंकी सेवा करतीं, वल्कल-वस्त्र धारण करतीं और पतिका वंश चलानेकी इच्छासे जंगली फलफूल खाकर निर्वाह करने लगीं। –रघुवंश, सर्ग १४, पद्य ७९–८२।

महर्षि वाल्मीकिका तपोवन – २

यमुना तटपर निवास करनेवाले अत्याचारी लवणासुरका वध करनेके लिये श्रीरामने अपने सबसे छोटे भाई शत्रुघ्नको भेज दिया। वे सेना सहित जाते हुए, मार्गमें प्रथम रात महर्षि वाल्मीकिके उस

तपोवनमें ठहरे, जहाँके मृगगण रथके शब्दको सुनकर गरदन उठाये निर्भय भावसे उन्हें देख रहे थे। दिनभरकी यात्रासे वे तथा उनके रथके घोड़े थक गये थे। अतः ऋषिने अपने तपके प्रभावसे वह सब सामग्री वहाँ उपस्थित कर दी, जो उनके आतिथ्यके लिये आवश्यक थी। उसी रात आश्रममें सीतादेवीने अपने गर्भसे दो पुत्रोंको जन्म दिया। इस शुभ समाचारको सुनकर वे बहुत प्रसन्न हुए। रातभर आश्रममें विश्राम कर वे अगले दिन प्रातःकाल ऋषिसे अनुमति प्राप्त कर वहाँसे विदा हो गये। – रघुवंश, सर्ग १५, पद्य ६–१४।

लवणासुरका वध कर शत्रुघ्न कई वर्ष तक वहीं रहे। वहाँ सब सुव्यवस्था करके जब वे लौटे तब यह सोचकर कि हमारे वहाँ जानेसे ऋषिजीकी साधनामें वृथा ही विघ्न होगा, वे आश्रममें न जाकर सीधे ही अयोध्या चले गये।

कुछ समय पश्चात् श्रीरामने अश्वमेध यज्ञका अनुष्ठान किया, जिसमें वे राक्षस भी रक्षक थे, जो कभी विघ्न डाला करते थे, क्योंकि लंकासे विभीषण तथा किष्किन्धासे सुग्रीव भी अपने दलबलके साथ उसमें सम्मिलित हुए। चारों ओर यज्ञकी धूमधाम थी। उसमें सीताके पुत्र वे लव-कुश जो अबतक बड़े हो गये थे और जिन्हें ऋषिने वेद-वेदांगोंके साथ अपना बनाया महाकाव्य रामायण भी पढ़ा दिया था, मधुर कण्ठसे गा गा कर लोगोंको राम-कथाका पीयूष पिलाने लगे। लोगोंसे उनकी प्रशंसा सुनकर श्रीरामने भी उन्हें अपने पास बुलाकर रामकथा सुनी और उन्हें खूब पुरस्कृत कर पूछा कि उस काव्यका कवि कौन है और किसने उन्हें संगीतकी शिक्षा दी है। इसके उत्तरमें उन्होंने महर्षिका नाम लिया। अगले दिन श्रीराम अपने भाइयों सहित ऋषिके तपोवनमें उपस्थित हुए और सारा राजपाट उनके चरणोंमें समर्पित कर दिया। ऋषिको राज्यसे कुछ प्रयोजन न था। उन्होंने श्रीरामसे कहा कि ये दोनों गायक कुमार सीतादेवीके गर्भसे उत्पन्न तुम्हारे अपने ही पुत्र हैं, अतः तुम इन्हें तथा देवी सीताको पुनः स्वीकार करो। – रघुवंश, सर्ग १५, पद्य 1-७१।

भगवान् शंकरका तपोवन — १

पिता दक्ष द्वारा पतिके अपमानसे रुष्ट हो सतीने जब यज्ञाग्निमें कूद कर प्राण त्याग दिये थे तभीसे भगवान् पशुपति सांसारिक सुखभोगोंसे विमुख हो अकेले निवास करने लगे। उन्होंने इन्द्रियोंका दमन कर लिया, शरीरपर खाल लपेट ली और हिमालयके उस शिखर पर डेरा लगा लिया जहाँके देवदारु द्रुम भागीरथीकी जलधारासे सिंचा करते थे, जहाँका पवन कस्तूरी मृगोंकी नाभिकी गन्धसे महकता था और जहाँ मधुर स्वरसे गुनगुनाते किन्नरोंकी कण्ठ-ध्वनि कभी-कभी सुनाई पड़ जाया करती थी। वहाँ, आसपास ही उनके अनुचर प्रमथोंकी टोली कानमें नमेरु वृक्षोंके फूल खोंसे, शरीरपर भोजपत्रकी छाल लपेटे और अंगोंको जहां-तहां मनसिलसे रंगे शिलाजीत-वाले शिला तलोंपर बैठी रहती थी। मदोन्मत्त उनका नन्दी नामक साँड़ भी पास ही कठिन खुराग्रोंसे कठोर हिमशिलाएँ खोदता हुआ जब कहीं सिंहकी गर्जना सुनकर डकराता था, तब आसपास विचरती नील गायें घबरा जाती थीं। उस पर्वतके शिखर पर वे अष्ट-मूर्त्ति भगवान् शंकर, जो स्वयं तपोंका फल देनेवाले हैं, न जाने किस कामनासे अपनी द्वितीय मूर्ति अग्निको समिधाओंसे प्रज्वलित कर वहाँ तप करने लगे।

वहाँ पर कहीं पास ही पिता हिमालयकी अनुमतिसे उनकी पुत्री पार्वती भी रहकर शिवजीकी सेवा तथा पूजा करनेके लिये आने लगीं और भगवान्ने यह समझ कर भी कि उनके कारण तप-साधना-

में विघ्न-बाधा आ सकती है, उन्हें न रोका; क्योंकि विकारके कारणोंके बीचमें भी जिनका मन विकृत नहीं होता वे ही सच्चे जितेन्द्रिय हैं।—कुमारसंभव, सर्ग १, पद्य ५३–५९।

भगवान् शंकरका तपोवन — २

एक दिन देवराज इन्द्रके आदेशसे कामदेवने वहाँ आकर अपना प्रभाव फैला दिया। उसके वशीभूत हो, न केवल पशुपक्षी प्रत्युत लता-द्रुमादि भी नाना प्रकारकी श्रृंगार-चेष्टाएँ करने लगे और समस्त तपोवनकी व्यवस्था भंग होने लगी। तभी अप्सराओंके मधुर संगीतकी ध्वनि सुनाई पड़ने लगी। यह सब कुछ क्षणभरमें हो गया तो भी शिवजीका ध्यान न टूटा, क्योंकि जिन्होंने अपने मनको जीत लिया है, कोई उनका क्या बिगाड़ सकता है? उसी समय अपने बांये हाथमें स्वर्ण-दण्ड लिये उनका प्रधान गण नन्दी लतागृहके द्वारपर आया और उसने मचल रहे गणोंको होठों पर उँगली धर डाँट दिया। इशारा होते ही सर्वत्र सन्नाटा छा गया। वृक्षोंके पत्तोंने हिलना, भौरोंने गूंजना और पक्षियोंने चहकना छोड़ दिया। पशुपक्षी जहांके तहां ठिठक कर खड़े रह गये। सारा दृश्य तसवीर-सा निश्चल हो गया।—कुमारसंभव, सर्ग ३, पद्य ३४–४२।

इसी समय नन्दीकी दृष्टिसे बचता हुआ कामदेव चुपकेसे वहाँ पहुँच गया जहाँ चारों तरफ नमेरू वृक्षोंकी सघन शाखायें परस्पर गुँथी हुई थीं। उसे क्या पता था कि वह कुछ ही क्षणोंमें मौतके मुंहमें पड़नेवाला है। उन वृक्षोंके बीचमें देवदारु द्रुमके मूलमें बने चबूतरे पर बाघम्बर बिछाकर उसपर बैठे ध्यानमग्न शंकरजीको उसने देखा। वे पद्मासन बांध निश्चल बैठे थे। उनका शरीर सीधा तना हुआ और कन्धे आगेको कुछ झुके हुए थे। दोनों हथेलियाँ सीधी तथा सामने एक पर दूसरी, ऐसे धरी थीं मानों गोदमें कमल खिला हो। उनका जटाजूट सांपोंसे बंधा था और जप करनेकी रुद्राक्ष माला दोहरी कर कानमें लटक रही थी। शरीर पर बँधी काली मृग-छाला गलेकी नीली आभासे और भी अधिक काली दीख रही थी। भौंहें निश्चल तथा पलकें नीचेको झुकी हुई और निष्पन्द थीं। उनके बीचमेंसे कुछ कुछ चमक रही तीखी पुतलियोंवाली अपनी आँखोंको उन्होंने नासिकाके अग्र भागपर जमा रखा था। शरीरमें निरन्तर संचार करनेवाले पवनोंकी गति अवरुद्ध थी, अतः वे उस समय ऐसे लग रहे थे मानों वर्षण-विहीन रहा घटाटोप, तरंग-रहित महासागर या पवन-शून्य प्रदेशमें प्रज्वलित स्थिर ज्वालावाला प्रदीप हो। सिरपरसे उठ रही उनके भाल-लोचनकी ज्योति-ज्वालासे बालचन्द्रकी मृणाल-तन्तुसी सुकुमार कान्ति मन्द पड़ गई थी। शरीरके नौ द्वारोंको निरुद्ध कर, समाधि द्वारा वशमें किये मनको हृदय-प्रदेशमें स्थिर करके, वे भीतर ही अपने उस स्वरूपका साक्षात्कार कर रहे थे, जिसे वेदोंके विद्वान् 'अक्षर' अर्थात् अविनाशी कहते हैं। मनसे भी अजेय शिवजीके ऐसे स्वरूपको अपने सामने इतने निकट देखते ही कामदेव ऐसा डर गया कि उसे यह भी पता न चला कि कब उसके ढीले हाथसे तीर-कमान गिर गये।—कुमारसंभव, सर्ग ३, पद्य ३५–५१।

पार्वतीका तपोवन

पार्वतीने जब देखा कि शिवजीने किस प्रकार उसके देखते देखते ही कामदेवको जलाकर भस्म कर दिया, तब उनका दिल टूट गया और उन्होंने मन ही मन अपने उस रूपकी निन्दा की जो प्यारेके हृदयको जीतनेमें असमर्थ रहा था, क्योंकि सच्चा रूप तो वही समझा जाता है जो प्रियतमको वशमें कर सके। अतः उन्होंने अपने सौन्दर्यको तपस्या द्वारा सफल बनानेका निश्चय कर लिया, क्योंकि शिवजी-सा पति तथा उनका-सा अद्वितीय प्रेम अन्यथा दुर्लभ था। जब माताको यह पता चला तो उन्होंने बहुत रोका पर वह अपने

निश्चयसे न डिगीं। पिताकी अनुमति प्राप्त कर वह सखी-सहित हिमालयके उस शिखर पर जाकर रहने लगीं जहां मोर मधुर-ध्वनि किया करते थे और जिसका नाम आगे चल कर उनकी तपस्याके कारण गौरी-शिखर ही पड़ गया।

उन्होंने सब श्रृंगार छोड़ दिये और जोगिनका वेश बना लिया। चन्दनका लेप और हारका त्याग कर वल्कल वस्त्र धारण कर लिया। बालोंका संवारना छोड़ जटाजूट बना लिया, तो भी उनके सौन्दर्यमें कमी न आई; क्योंकि कमलकी शोभा भ्रमरसे ही नहीं, शैवालसे भी उतनी ही होती है। कमरमें कर-धनीकी जगह उन्होंने मूंजकी कर्कश मेखला बांध ली और गेंदकी जगह हाथमें जपमाला ले ली। उन्होंने अपने मधुर हावभाव तथा बांकी चितवनें मानों कुछ समयके लिये कोमल लताओं और हरिणियोंमें धरोहर रख दीं, जिससे कि साधनाकी समाप्ति पर वह उन्हें फिर ले सकें।

उन्होंने अपनी कुटियाके चारों ओर फूलोंके पेड़-पौधे लगा लिये, जिन्हें वह अपने हाथों सींचना कभी न भूलती थीं। उन्हें वे इतने प्रिय थे कि आगे चल कर पुत्र स्कन्दका प्रेम भी उनके प्रति उनके स्नेह-को कम न कर सका। वह जंगली धान्यके दाने अपने हाथमें ले नित्य हरिणोंको खिलाती थीं, जिससे कि वे इतने परच गये थे कि कभी कभी वह सखीके सामने अपनी आंखोंसे तुलना करनेके लिये उनकी आँखोंको मापने लगती थीं। वह नित्य स्नान कर वल्कल वस्त्र धारण करतीं और अग्निहोत्र कर स्वाध्या-यमें मग्न हो जातीं। इन बातोंसे उनकी प्रसिद्धि दूर दूर तक फैल गई और ऋषि-मुनि भी उनके दर्शनोंके लिये आने लगे, क्योंकि धर्माचरणकी श्रेष्ठतामें आयुका विचार नहीं किया जाता। उस आश्रमके पास विचरनेवाले हिंसक पशुओंने भी अपने स्वाभाविक वैरको त्याग सौम्यता स्वीकार कर ली। वहांके वृक्ष इतने फलने लगे कि अतिथियोंका पेट उनसे ही भर जाता। उस तपोवनमें यज्ञकी अग्नि सदा प्रज्वलित रहती थी, जिससे वह समस्त प्रदेश पवित्र रहता था। – कुमारसंभव, सर्ग ५, पद्य १–१७।

FASHIONS IN LITERATURE

FASHIONS in literature that rapidly tire of themselves seldom come from the depth. They belong to the frothy rush of the surface, with its boisterous clamours for the recognition of the moment. Such literature, by its very strain, exhausts its inner development and quickly passes through outer changes like autumn leaves—produces with the help of paints and patches an up-to-dateness, shaming its own appearance of the immediately preceding date. Its expressions are often grimaces, like the cactus of the desert which lacks modesty in its distortions and peace in its thorns, in whose attitude an aggressive discourtesy bristles up, suggesting a forced pride of poverty. We often come across its analogy in some of the modern writings which are difficult to ignore because of their prickly surprises and paradoxical gesticulations. Wisdom is not rare in these works, but it is a wisdom that has lost confidence in its serene dignity, afraid of being ignored by crowds which are attracted by the extravagant and the unusual.

(FROM: *The Religion of an Artist*) — **Tagore**

☆ ☆ ☆ रवीन्द्रनाथ और बंगला नाटच-साहित्य

श्री द्विजराम यादव, विश्व–भारती, शांति–निकेतन, बंगाल

बंगला नाटकके आविर्भावके पहले गीतकाव्योंमें बंगला नाटक और उसकी अभिनय-कलाका मूल निहित था। और वही मूल बीज धीरे-धीरे पांचाली और यात्रा नाटकके रूपमें अंकुरित होकर बंगला नाटच-साहित्यके अपार क्षेत्रका सर्जन करनेमें समर्थ हुआ। यद्यपि बंगला नाटकोंके प्रचलनके पूर्व संस्कृत नाटकोंका आदर्श और रूप, एक ठोस रूप प्राप्त कर चुका था, तथापि बंगला नाटकों पर संस्कृत नाटकोंका कोई खास प्रभाव नहीं पड़ा और न तो कोई प्रेरणा ही मिली। बंगलामें जो अपूर्व नाटच-रचनाएँ हुई हैं, उनका अस्तित्व बंगाली जातिकी सजग चेतना और गौरवशाली कर्म-प्रेरणाको मिलना चाहिए। यदि बंगला नाटकोंका मूल खोजा जाय तो वह हमें 'चर्यापद' और 'श्रीकृष्ण-कीर्तन' में दिखाई पड़ेगा। बंगलामें नाटकीयताका प्रथम अंकुर राधा-कृष्णकी प्रेम सम्बन्धी विभिन्न लीलाओंको अपना केन्द्र-विन्दु मानकर अंकुरित हुआ। इस प्रकारसे राधा और श्रीकृष्णकी विभिन्न लीलाओंका गायन करनेवाले जयदेव, बड़ू चण्डीदास और विद्यापति हैं। बड़ू चण्डीदासने अपने नाटकोंकी रचना ग्रामवासियोंके लिए की थी, इसीलिए शायद उनके काव्यमें नाटकीयता और भी तीव्र एवं रंजनकारी हो पायी है। इसके पश्चात् चैतन्य और चैतन्योत्तर युगमें नाटकीयताकी प्रमुखता और भी बढ़ गई। श्री चैतन्य स्वामीने तो राधा-कृष्णकी लीलाओंको आधार मानकर कई बार अभिनय करनेका भी प्रबन्ध किया और इनके इस प्रकारके अभिनयमें ही 'यात्रा'का पूर्वाभास हमें मिलता है। गोस्वामीजीके दो नाटक 'ललित-माधव' और 'विदग्ध-माधव' इस प्रसंगमें देखे जा सकते हैं।

यात्रा-नाटककी उत्पत्ति और विकासके सम्बन्धमें बंगलाके आलोचकोंने विभिन्न प्रकारकी मंत्रणाएँ उपस्थित की हैं। लेकिन उल्लेखनीय केवल दो ही मत हैं: (१) पहली श्रेणीमें वे लोग आते हैं जिनके मतानुसार ईसाके जन्मसे पहले ही भारतमें कृष्णकी कहानी पर आधारित यात्रा-नाटकोंकी प्रथा प्रचलित थी और मध्ययुगमें यही धारा श्री जयदेव द्वारा सारे बंग-प्रदेशमें फैल गई। (२) दूसरी श्रेणीके साहित्य-पारखी कहते हैं कि मध्ययुगमें जो 'पांचाली गान' प्रचलित थे उन्हींसे यात्रा-नाटककी उत्पत्ति हुई और इन लोगोंकी स्पष्ट घोषणा है कि 'पांचाली गान' के पहले बंगप्रदेशमें यात्रा-नाटकका कोई अस्तित्व नहीं था।

कहा जाता है कि चैतन्यदेवके आविर्भावके पहले बंगालमें जो मंगलकाव्य और पाँचाली गीत प्रचलित थे उनमें भी नाटकीय तत्त्वोंका थोड़ा-बहुत आभास मिलता है। उन्नीसवीं शताब्दीमें 'बेहुला लखीन्दर' कहानीके आधार पर रचित 'भासान-यात्रा' नाटक विशेष रूपसे प्रचलित था। 'रामयात्रा', 'चण्डीयात्रा'का भी मध्ययुगमें बहुत ज्यादा प्रचलन था; लेकिन इन सबके सम्बन्धमें कोई निश्चित मन्तव्य प्रकट नहीं किया जा सकता है कि इनकी प्रेरणाका सूत्र क्या है। यात्रा-नाटक विशेष रूपसे धर्मावलम्बी होता था, जो मन्दिरों, देवालयों तथा जमींदारोंके घर हुआ करता था। यात्रा-नाटकके लिए किसी प्रकारके आभूषित मंचकी आवश्यकता नहीं होती है। 'रामलीला'का प्रदर्शन जिस प्रकार खुले मंचपर किया जाता है ठीक उसी प्रकार यात्रा-नाटक भी खुले मंच पर किया जाता है। उन्नीसवीं शताब्दीके नव्य 'पांचाली गीतों'को देखकर कुछ लोगोंका मत है कि यात्रा-नाटकोंका 'उद्भव इन्हींके आधार पर हुआ है।

बंगवासियोंका राष्ट्रीय जीवन अपना एक निजी परिचय है। उनकी संस्कृति और राष्ट्रीय धर्म अन्यान्य प्रदेशोंसे बहुत कुछ भिन्न है। कहा जाता है कि उनकी रसबोधता अपनी राष्ट्रीय संस्कृति एवं सम्यता पर खड़ी है। अतः इन विभिन्नताओंके कारण ही उनका साहित्य-स्वरूप भी भिन्न प्रकारका है। भारतीय नाटच-परम्पराका मूल सूत्र हमें संस्कृत नाटकोंमें मिलता है और भारतका कोई भी ऐसा साहित्यकार नहीं होगा ज़ो भारतीय संस्कृत परम्पराको अपनी प्रेरणाका सूत्र माननेंसे इन्कार करेगा। लेकिन भारतमें अंग्रेजोंके आवागमनके पश्चात् भारतीय साहित्यमें जो महान् परिवर्तन हुआ उसका क्या कारण था? इसके सम्बन्धमें यह कहा जा सकता है कि पाश्चात्य सम्यता और संस्कृतिका पूर्ण रूपसे भारतीय साहित्य पर और विशेष रूपसे बंगला साहित्य पर प्रभाव पड़ा। फिर भी, हम मुक्त कण्ठसे यह कह सकते हैं कि पाश्चात्य प्रभावसे आक्रान्त होनेपर भी बंगला या भारतका कोई भी साहित्य भारतीय संस्कृत परम्परासे पूर्ण रूपसे मुक्त नहीं हुआ। और विशेषकर बंगला नाटच-साहित्य संस्कृत और यात्रा-नाटककी प्रणालीसे पूर्ण मुक्ति नहीं पा सका।

आधुनिक बंगला साहित्य सर्वांगीण रूपसे धनी कहलानेका अधिकारी बना हुआ है, क्योंकि साहित्यके विभिन्न अंगों पर इसने काफी सफलता प्राप्त कर ली है। बंगला साहित्यके महारथी श्री माइकेल मधुसूदनसे लेकर रवीन्द्रनाथ तकके एवं परवर्ती साहित्यकारोंने बंगला साहित्यको अपनी अनमोल निधि प्रदान की है। फिर भी मधुसूदन दत्त और श्री रवीन्द्रनाथके नाटक जनसाधारणको ग्राह्य नहीं हो सके। इसके कुछ मूल कारण हैं जिन पर आगे चलकर हम विचार करेंगे। बंगलाके कुछ साहित्य-वेत्ताओंने कहा है कि बंगलामें जिस प्रकारकी उच्च श्रेणीके काव्य, कथा एवं निबन्धोंकी रचना हुई है उस प्रकारकी रचना नाटकके क्षेत्रमें देखनेको नहीं मिलती है। जिन लोगोंने यह आवाज उठाई है कि बंगलामें उच्च कोटिके नाटक नहीं हैं वे प्रायः एलिजाबेथीय युगके आंग्ल नाटकोंको ही नाटच-साहित्यकी आदर्श रचना मानते हैं और उसी ढंगपर बंगलाके नाटकोंको तौलना चाहते हैं एवं ठीक उसी प्रकारके नाटकोंकी आशा करते हैं। हम यह देखते हैं कि अंग्रेजीमें भी सभी नाटकोंका आदर्श एक नहीं है। उनमें भाव एवं विचार-गत विभिन्नता है। इसलिए अंग्रेजी नाटकोंके समान बंगला नाटकोंका तो होना असम्भव है। नाटक राष्ट्रीय जीवनके प्रतिरूप कहे जा सकते हैं; इसलिए नाटकोंकी प्रकृतिमें देश एवं कालगत विभिन्नता मिलेगी ही। इसी कारण फारसका कोई भी व्यक्ति अंग्रेजी जैसे नाटकोंकी आशा नहीं करता है। नाटकमें समाज, देश और कालकी प्रधानता रहती है और इसी दशामें नाटकका सफल होना सम्भव है। नाटकका मूल लक्ष्य चिरन्तन मानव-आत्माके ऊपर न रहकर पारिपार्श्विक घटनाओंपर टिका रहना चाहिए। अंग्रेजीके प्रसिद्ध नाटककार शेक्सपीयरने पारिपार्श्विक घटनाओंको ही आधार मान कर अपने नाटकोंकी रचना की है। बंगला साहित्यके अन्यान्य अंगों पर पाश्चात्य प्रभाव पड़ने पर भी नाटच-साहित्य पर नहीं पड़ा; और पड़ा भी है तो बहुत कम। इसलिए पाश्चात्य नाटच-प्रणाली पर बंगला नाटकोंको तौलना सर्वथा अन्याय है। इस सम्बन्धमें केवल इतना ही कहा जा सकता है कि बंगला नाटकोंका बाह्याकार विदेशी होनेपर भी उसका भीतरी अंश भारतीय है, इसमें कोई सन्देह नहीं है।

प्राच्य एवं पाश्चात्य जीवन-दर्शनमें मौलिक अन्तर होनेके कारण पाश्चात्य जीवन-दर्शनमें व्यावहारिक जीवनका अतिक्रम कर जानेपर उसका अस्तित्व समाप्त हो जाता है—मृत्यु ही उनके जीवनकी चरम सीमा है। इसी कारण पाश्चात्य नाटकोंमें मृत्यु द्वारा ट्रेजेडी और मिलन द्वारा कॉमेडीकी सृष्टि होती है। परन्तु प्राच्य जीवन-दर्शनकी भिन्नताके कारण मृत्युसे प्रत्यक्ष जीवनका विच्छेद होनेपर भी हमसे अदृश्य एक जीवन है जिसके द्वारा आशा-आकांक्षा, सुख-दुःख नियन्त्रित रहता है। इसीलिए बंगला या भारतीय

नाटक दुःखान्त और सुखान्त दोनों दशाओंमें सुखकी सृष्टि करते हैं। हमारे सामाजिक जीवनकी आधार-शिला नारी है, अतः दाम्पत्य-जीवनमें अपनेको लगा लेना ही नारी-जीवनका सर्व प्रधान द्वन्द्व कहा जा सकता है। परन्तु बंगाली नारीका दाम्पत्य-जीवन आदर्शवाद द्वारा नियंत्रित है। बंगला नाटकोंमें नारीको एक प्रधान अंश मिला है।

नाटकीय घटना (Dramatic Action) जो एलिजाबेथीय युगकी रुचिकर प्रणाली बोध की गई थी वही बादमें बदल गई। आधुनिक कालके नाटकोंमें जो नाटकीय घटनाएँ हुआ करती हैं वे मानसिक द्वन्द्वोंकी समूह मात्र होती हैं। बंगवासियोंके जीवनमें इस मानसिक द्वन्द्वका अवकाश किसी मानेमें अंग्रेजोंसे कम नहीं है। बंगालियोंको कर्म-विमुख कहा गया है। अतः यथासंभव मानसिक द्वन्द्वोंको अपनाने पर कर्म-विमुख बंगाली भी आधुनिक पाश्चात्य ढंगको नाटच-रचना कर सकता है। बंगला नाटच-साहित्यमें आधुनिक युगका यही प्रयास हमें रवीन्द्रनाथके नाटकोंमें दिखाई पड़ता है। रवीन्द्रनाथके अतिरिक्त बंगला साहित्यका कोई भी नाटककार मानसिक द्वन्द्वके संघर्ष पर आधारित रचना करनेमें सक्षम नहीं हुआ। एलिजाबेथीय युगका ही कम-बहुत प्रभाव बंगला नाटच-साहित्य पर पड़ा है। रवीन्द्रनाथके पहले नाटकका प्रधान उपजीव्य विषय था समसामयिक सामाजिक, आध्यात्मिक और राजनैतिक चैतन्य। परन्तु श्री रवीन्द्र-नाथने जिस युगका प्रतिनिधित्व किया उसमें समाज सभी विषयोंमें समयानुसार प्रायः एक ऐश्वर्य पर आ पहुँचा था। रवीन्द्र-नाटच-प्रतिभाके प्रौढ़ कालमें बंगालमें कोई प्रबल सामाजिक विक्षोभ न होनेपर भी राजनैतिक विक्षोभका अभाव नहीं था। उनके सम्बन्धमें यह बात भी नहीं कही जा सकती कि उन्होंने समसामयिक राजनैतिक विद्रोहसे कुछ अंश ग्रहण नहीं किए। साथ ही उन्होंने उन सामाजिक रूढ़ियोंको भी नहीं त्यागा जो विषम त्रुटियाँ समाजके ऊपर अपना दीर्घ राज्य कायम किये हुए थीं एवं समाजके भीतरी सार-तत्त्वको समाप्त कर देनेका आयोजन कर रही थीं। रवीन्द्रनाथने तत्कालीन परिस्थितियों पर सर्वदा ध्यान रखा है। रवीन्द्रनाथकी दृष्टि बाह्याडम्बरकी अपेक्षाकृत सूक्ष्मकी ओर अधिक थी। माइकेल मधुसूदनमें उन्नीसवीं शताब्दीके नवप्रबुद्ध एवं संस्कारमुक्त मानवताकी वाणी ध्वनित हुई। और बृहत्तर युग-जीवनकी भित्ति पर ही बंकिमचन्द्रकी साधना स्थापित हुई। यहाँ तक कि रवीन्द्र-नाथने तो बंगला साहित्यमें एक स्वतंत्र युगकी सृष्टि की। विहारीलाल, कामिनी राय आदिकी पृष्ठभूमि उनकी काव्य-साधनामें रची जा रही थी। लेकिन जैसा कि हमने ऊपर कहा है कि रवीन्द्रनाथने एक स्वतंत्र युगकी सृष्टि की, क्योंकि उनका नाटच-साहित्य किसी पूर्ववर्ती धारा या तत्कालीन किसी चेतनाको अपने नाटकोंमें मुख्य स्थान नहीं देता। इसीलिए उनके नाटकोंका गौरव कितना भी महत्त्वपूर्ण क्यों न हो, लेकिन उसका स्पष्ट प्रभाव बंगलाके किसी परवर्ती नाटककार पर ऐसा कुछ नहीं पड़ा जो विशेष रूपसे उल्लेखनीय हो। रवीन्द्र-नाटच-साधना भी उनकी काव्य-साधनाके साथ इस प्रकार जकड़ी हुई है कि उसे अलग करना बड़ा दुरूह कार्य है।

बंगला नाटच-साहित्यके मंझले खेवेमें जो नाटक अधिक प्रसिद्ध हो चुके थे उनमें अधिकांश ही युग-चिन्तनके वाहक थे। लेकिन यदि हम गौरसे देखें तो आधुनिक बंगला नाटच-साहित्यकी सृष्टि विस्तृत समष्टिके ऊपरसे हटकर व्यष्टिके ऊपर आ पड़ी है। बंगला नाटकोंमें लक्ष्य करने योग्य एक बात और है—यूरोपीय नाटकोंका प्रभाव पड़नेके बाद समाज-जिज्ञासाका कुतूहल बदलकर आत्म-जिज्ञासा बन गया है। प्राक् नवीन युगमें अंग्रेजी साहित्यमें Dramatic Poetry और Poetic Drama नामक एक भिन्न श्रेणीकी रचना प्रचलित हुई। इस प्रकारकी रचना अंग्रेजी साहित्यके रोमान्टिक Revival युगके कवियोंको भी बहुत प्रिय लगी। इस प्रकारकी रचनाका प्रभाव बंगला साहित्यमें रवीन्द्रनाथको छोड़कर अन्य किसी

साहित्यकार पर नहीं पड़ा। Dramatic Poetry या Poetic Drama के संबंधमें लोगोंका मन्तव्य यह है कि ये वास्तवमें Drama कहलानेके अधिकारी नहीं हैं। रवीन्द्रोत्तर युगके किसी-किसी नाटककारने बंगलाके प्रत्यक्ष जीवनसे उपादान संग्रह किए बिना ही एक आदर्शरूपकी कल्पना कर उसमें से नाटकीय तत्त्वोंका अनुसंधान किया है। इस आधार पर रचे गए नाटकोंको सामाजिक नाटकोंका पर्याय कहा जा सकता है। बंगला साहित्यमें नयी श्रेणीके इन नाटकोंको रोमान्टिक नाटक कहा जा सकता है। बंगला साहित्य के प्रथम कालसे ही रोमान्टिक नाटकोंकी एक धारा प्रवाहित होती हुई रवीन्द्रनाथ तक चली आई है। बंगालियोंकी यह रोमांस-प्रवणता पाश्चात्य आदर्श पर ही बंगला नाटकोंमें अन्तर्भुक्त हुई है, क्योंकि वास्तविक जीवनको आधार न मानकर नाटकीय द्वन्द्व संघर्षसे सुस्पष्ट और सक्षम करना संभव नहीं है। लेकिन बंगालियोंका रोमान्सके प्रति विशेष आकर्षण एवं उसमें अधिक प्रवणता होने पर भी बंगलाके नाटक कभी काव्य नहीं हुए हैं। उन्हें दृश्यकाव्य ही कहना उचित होगा। बंगलाके अधिकांश नाटकोंका बाहरी ढाँचा अंग्रेजी है, परन्तु उनमें संस्कृत नाट्य-प्रकालीके अनुसार काव्यके लक्षण नहीं हैं। रवीन्द्रनाथके अधिकांश नाटक ऐसे हैं, जिनमें काव्यके लक्षण काफी मात्रामें पाये जाते हैं। परन्तु उन्हें संस्कृत प्रणालीसे गृहीत नहीं मानना चाहिए, क्योंकि वह रवीन्द्रनाथकी अपनी 'विशिष्ट प्रतिभा' है। रवीन्द्रनाथ और द्विजेन्द्रलाल बंगलाके समकालीन नाटककार हैं, परन्तु दोनोंका नाटकीय आदर्श स्वतंत्र सत्ता पर निर्भर है। द्विजेन्द्रलाल तत्कालीन भावधारा एवं विषय-वस्तुके चमत्कारपूर्ण प्रदर्शनमें रवीन्द्रनाथकी नाट्य-प्रतिभाका प्रथम अंश पूर्णरूपसे आच्छादित कर लेने पर भी कालानुक्रमके साथ, समसामयिकताका घोर मोह समाजके भीतरसे निकल जानेके बाद गुरुदेव रवीन्द्रनाथ अपनी नाट्य-प्रतिभाके द्वारा सत्य, सुन्दर और कल्याण (शिवं)की अमर वाणी लेकर सर्व-साधारणके सम्मुख उपस्थित हुए। रवीन्द्रनाथ और द्विजेन्द्रलाल दोनोंने अपनी आत्म-सचेतनता की भित्ति पर अपनी रचनाएँ की हैं, परन्तु दोनोंकी आधार-शिला भिन्न है— द्विजेन्द्रलालकी सचेतनता देश और समाज पर खड़ी है, तो रवीन्द्रनाथकी अपने निजी ध्यान और मन्तव्य पर।

माइकेल मधुसूदन (१८५८-१९१४) बंगला नाट्य-साहित्यमें अमित्राक्षर छन्दके प्रवर्तक कहे जाते हैं, लेकिन इस पक्ष पर किसीने विशेषरूपसे आलोचना नहीं की है कि वह बंगला नाटकके अग्रणीय हैं। पाश्चात्य साहित्यकी जिस नाट्य-प्रणालीकी सृष्टि हुई थी उस प्रणाली तथा संस्कृत प्रणालीको अपनी प्रतिभाके बल पर माइकेल मधुसूदनने इस प्रकार आत्मसात् किया और बंगला नाटकोंको नवीन रूप प्रदान किया कि वैसा बंगलाके किसी अन्य नाटककारको शायद ही अधिकार मिला हो। इस पर भी यदि कोई कहे कि बंगलाका आधुनिक नाट्य-साहित्य कुछ भी अस्तित्व नहीं रखता तो वह मध्ययुगीन पिटी-पिटाई पुरानी परिपाटीका अनुगामी है। इस मतका खण्डन करनेके पहले हमें यह देखना चाहिए कि रवीन्द्रनाथकी नाट्यसृष्टि जितनी अभिनेय है दूसरी ओर उतनी ही समृद्ध और विचित्र है कि उसे मध्ययुगसे अलग रख कर विचार कर सकते हैं। इस मतको हम सभी स्वीकार कर सकते हैं कि रवीन्द्र-नाथको युगसे एकदम अलग नहीं किया जा सकता। हमें बाध्य होकर कहना पड़ता है कि आधुनिक कालमें कोई ऐसा शक्तिशाली एवं समर्थ नाट्यकार नहीं हुआ जो युग-विशेषका प्रतिनिधित्व कर सके। बंगालमें कोई प्रतिभा-सम्पन्न नाट्यकार उदित होकर बंगालियोंके आधुनिक युग-चैतन्यसे रसान्वित हो नवीन रचनाएँ कर पाता, तो आज बंगला नाट्य-साहित्यमें रवीन्द्रनाथका एक स्वतंत्र स्थान रहता। इस प्रकारकी रचनाके अभावमें यदि आधुनिक युगके नाम पर नाट्य-साहित्यका कोई युग निर्दिष्ट करना हो तो उसमें रवीन्द्रनाथ साहित्यके अस्तित्वको मुक्त रूपसे स्वीकार करना पड़ेगा। साथ ही साथ यह भी स्वीकार करना पड़ेगा कि रवीन्द्र नाट्य-साहित्यके पहलेका सम्पर्कहीन रवीन्द्र-व्यक्ति मानस अभिनव

की रससृष्टि है—इसकी जो विस्तृति, वैचित्र्य एवं समृद्धि है, उसीके आधार पर बंगला साहित्यमें इसे एक विशिष्ट स्थान मिला है। अतः आधुनिक बंगला नाटच-साहित्यमें रवीन्द्रनाथको प्रतिनिधि नाटककार कहा जा सकता है। रवीन्द्र-प्रतिभाकी बहुमुखी धारा बंगलाके गीतकाव्यके क्षेत्रमें एक नए युगकी सृष्टि करने पर भी नाटच-साहित्यके क्षेत्रमें उनके अमूल्य दानकी अभिनवता गीतकाव्यको इस युगसृष्टिकी तुलनामें एकदम नगण्य नहीं है। रवीन्द्रनाथने अपनी समकालीन सामाजिक समस्याओं पर भी अपनी प्रतिभा और आत्म-सचेतनताके द्वारा विचार किया है। 'अचलायतन नाटकको इसका सर्वप्रथम उदाहरण कहा जा सकता है। रूपककी सहायतासे उन्होंने प्राचीन भारतकी संकीर्णताका जो चित्र उपस्थित किया है, वह आज प्रत्येक नर-नारीके चिन्तनका विषय बना हुआ है। धर्म और सत्यके नाम पर हमारा समाज किस प्रकार संस्कार और मिथ्याकी आडम्बरहीन दीवार खड़ी कर अपने भीतर समाधि-शय्या रच रहा है, यही 'अचलायतन'की समस्या है। समाजके प्रति उनका जो व्यक्तिगत बोध था, आदर्श था, उसे अपने नाटकोंमें उन्होंने प्रतिबिंबित किया है। समाजको प्रत्यक्ष करनेके लिए एक प्रकारकी आत्म-निर्लिप्तता एवं वास्तविक दृष्टिभंगीकी आवश्यकता होती है। इस विषय पर रवीन्द्रनाथका पूर्ण अधिकार न होनेके कारण वह दो कदम पीछे रह गए हैं। परन्तु गीति-कविके लिए यह एक अपरिहार्य त्रुटि है, इसीलिए गुरुदेवने प्रकृत काव्यधर्मी जिन सब विषयोंको लेकर नाटच-रचना की है वह उनकी सर्वशक्तिशाली रचना मानी जा सकती है। पश्चिमी सभ्यताके सम्पर्कमें आ जानेके कारण भारतीय सभ्यताका आदर्श क्षीण हो चुका था। चिर सरल सौन्दर्य विलासी भारतीय जीवनादर्शके ऊपर भयानक यांत्रिक पश्चिमी सभ्यताका आधिपत्य होता चला जा रहा था। कविने इस विषय पर विशद-रूपसे प्रकाश डाला है। 'मुक्तधारा', 'रक्तकरवी' नाटक इसके अन्यतम उदाहरण हैं, जिनमें कविका मस्त हृदय भी रक्त-करवीकी भाँत लाल हो उठा है।

बीसवीं शताब्दीमें जब हरिजन-आन्दोलन बड़े जोरों पर चल रहा था, उस समय भी कविकी दृष्टि इस समस्यासे वंचित न रह सकी। इस हरिजन-आन्दोलनसे प्रभावित होकर कविने 'चण्डालिका'की रचना की। इसके अतिरिक्त रवीन्द्रनाथके बहुतसे नाटकोंके कुछ अंशों पर महात्मा गांधीके सत्याग्रह आन्दोलनकी स्पष्ट छाप मिलती है। आधुनिक बंगला नाटच-साहित्य पाश्चात्य नाटच-प्रणालीको अपना कर भी मुक्त नहीं हुआ है। रवीन्द्रनाथके सर्वसंस्कारमुक्त नाटक भी इसी आधुनिक मनोभावकी ही विजय-यात्रा कहे जा सकते हैं—सचेतन मन निर्जीव संस्कारको सर्वत्र प्रताड़ित कर विजयी हुआ है। रवीन्द्रोत्तर बंगला नाटक अंगानुसार अब भी प्रधान रूपसे मध्ययुग-धाराका अनुगामी है, फिर भी भावकी दृष्टिसे उसने बहुत कुछ नवीनता प्राप्त कर ली है। मध्यकालीन बंगला नाटच-साहित्यका लक्ष्य धर्म और समाज था, लेकिन रवीन्द्रोत्तर बंगला नाटकोंमें व्यक्तिस्वार्थ ही प्रधान हो गया। पौराणिक और ऐतिहासिक विषयवस्तु पर आधारित नाटकोंके बीच भी आधुनिक युगोचित प्रेरणा प्रवेश कर इसके असली वस्तुगुण (Objectivity) को विकृत कर गई है। नवीन परिस्थितिमें संगठित पारिवारिक जीवनके द्वारा इस संकटका परिचय ही रवीन्द्रोत्तर युगके सामाजिक नाटकोंका प्रधान उपजीव्य विषय है। आज आत्म—सचेतन प्रबुद्ध बंगालीका सर्वविजयी रोमान्स-विलास ही रवीन्द्रोत्तर युगके बंगला नाटच-साहित्य पर भी अपना प्रभाव डाल रहा है और उसके साहित्यमें श्रेष्ठ रचनाओंके निर्माणमें बाधास्वरूप है। अतः यह धारणा गलत है कि बंगला साहित्यमें रवीन्द्रनाथके बाद कोई उल्लेखनीय रचना नहीं हुई।

रवीन्द्रनाथ बंगलाके अन्यतम स्रष्टा हैं। उन्होंने अपनी सशक्त प्रतिभाके बल पर बंगला साहित्यको उच्च कोटिका साहित्य प्रदान किया। साथ-साथ उनकी रचनाओंकी प्रसिद्धि समग्र विश्वमें है। रवीन्द्र-

नाथके नाटकोंको मुख्यतया निम्नलिखित श्रेणियोंमें विभक्त किया जा सकता है: (१) गीतिनाटच, (२) साधारण नाटक-नाटिका – कौतुक नाटच, (३) काव्य-नाटच, (४) भावनाटच, (५) ऋतुपर्याय गीतनाटच एवं (६) गीत-नृत्य नाटच। पहली श्रेणीमें 'कालमृगया,' 'मायार खेल, 'बाल्मीकि-प्रतिभा' को हम रख सकते हैं। दूसरी श्रेणीमें 'विसर्जन,' 'राजा ओ रानी,' 'तपती,' 'प्रायश्चित्त,' 'शोधबोध,' गृहप्रवेश,' 'वैकुण्ठेर खाता,' आदि। तीसरीमें 'चित्रांगदा,' 'प्रकृतिर प्रतिशोध,' 'विदाय अभिशाप,' 'मालिनी' रखे जा सकते हैं। चौथी श्रेणीमें 'राजा', 'अचलायतन', 'डाकघर', 'मुक्तधारा', 'रक्त करवी' आदि। पाँचवी में 'वसन्त,' 'ऋतुरंग,' 'फाल्गुनी' और 'शेषवर्षण' आदि तथा छठीमें 'शापमोचन,' 'नटीरपूजा,' 'चण्डालिका,' 'तासेर देश,' 'श्यामा' इत्यादि आते हैं। इन श्रेणियोंको यदि हम और भी संक्षेपमें कहना चाहें तो सामाजिक और रोमाण्टिक दो प्रकारके कह सकते हैं। रवीन्द्रनाथके अधिकांश नाटकोंको हम गीति-प्रधान पाते हैं, क्योंकि रवीन्द्रनाथको मूलतः कवि-हृदय मिला था, इसलिए उनका कवि-स्वरूप उनकी किसी भी रचनामें देखा जा सकता है। जैसे कि 'प्रसाद' की हरेक रचना उनके कवि-हृदयका परिचय देनेमें समर्थ है। यह बात कही जा सकती है कि गीतोंका होना नाटकके तत्वोंके विरुद्ध है, जैसा कि 'प्रसाद' के नाटकों पर आरोप लगाया जाता है। इसीलिए एक स्थान पर आशुतोष भट्टाचार्यने कहा है कि रवीन्द्रनाथने बंगला साहित्यमें जो नाटक-रचना की है उन पर उनके निजी रचनाके आदर्शके अनुसार विचार करना पड़ता है, साधारण रचनाके मापदण्ड पर उन्हें तोलना भूल है।[१] अतः हमें उनकी रचनाओंको साधारण रचना नहीं मानना चाहिए।

रवीन्द्रनाथके नाटकोंमें रस-संचार घटनाओंके घात-प्रतिघातसे न होकर आदर्शोंके संघर्ष एवं व्यक्तित्वके द्वन्द्व द्वारा हुआ है। इसी कारण जो लोग उनके नाटकोंमें घटना-बाहुल्य एवं मनोवेगकी संकुलताकी प्रत्याशा करते हैं उनके समीप रवीन्द्रनाथके नाटक निष्प्राण और काव्य-रससे भरपूर नहीं लगते हैं। रवीन्द्रनाथके गीतिनाटचोंमें प्रेमका स्वर प्रधान है, परन्तु इन नाटकोंकी रचना रवीन्द्रनाथने अपने जीवनके पहले खेवेमें की थी। और उन्होंने स्वयं इन नाटकोंको बड़े संकोचके साथ नाटकोंकी श्रेणीमें रखा है, क्योंकि इनमें उनके जीवनके भाव स्वप्नका ही उद्गार है। नाटकमें कथाका सुगठित होना, संवाद और पात्रोंके चरित्रका विकास एवं घटनाओंका संघर्ष नाटच-काव्यकी सफलताका कारण है। 'गुरुदेवके ऋतु नाटचोंका मूल लक्ष्य सौन्दर्य है और ये सौन्दर्य अखण्डताके रूपान्तर हैं।'[२] रवीन्द्रनाथके नाटकोंमें जो पहले खेवेके हैं उनका कथानक परवर्ती खेवेके नाटकोंकी भाँति सुलझा हुआ नहीं है। 'रूपक और सौन्दर्य' नाटक रवीन्द्रनाथकी बहुमूल्य धरोहर हैं।[३] गुरुदेवने 'विसर्जन' नाटककी भूमिकामें इस नाटकके संबंधमें कहा है कि –

> 'केह बले ड्रामाटिक बला नाहि याय ठिक
> लिखिके'र बड़ बाडा बाड़ि।'

यह कथन गुरुदेवके प्रायः सभी नाटकोंके संबंधमें उपयुक्त जँचता है। रवीन्द्रनाथ अपनी गीत-प्रवणताके कारण ही अपने नाटकोंमें कथाका सुसंबद्ध सूत्र नहीं दे सके। यह प्रवणता रवीन्द्रनाथके पहले और अंतिम खेवेमें जोर पर थी, परन्तु मँझिले खेवेमें मन्द पड़ गई है। 'नाटकीय क्रियाओंकी अपेक्षाकृत

---

१. बंगला साहित्येर इतिहास – आशुतोष भट्टाचार्य, पृ० ४६३, प्र० संस्करण
२. वही, पृ० ४६४ " "
३. वही, पृ० ४६५ " "

भावानुभूति प्रकाशित करना रवीन्द्रनाथके नाटकोंकी अपनी विशेषता है।'[४] संलाप अथवा स्वगत कथनके माध्यमसे कविने एक सूक्ष्म भावका निरूपण किया है, परन्तु हम रवीन्द्रनाथको उनकी रचनाओंमें सर्वदा आत्म-सचेतन पाते हैं और इसी सचेतनताके कारण वह एक सफल साहित्यकार हो पाए हैं।

रवीन्द्रनाथके नाटकोंके साथ बंगला नाटच-साहित्यका कोई तारतम्य नहीं है, क्योंकि रावीन्द्रिक नाटकोंका उदय और अन्त उनके भीतर ही हुआ है; और अपनी सीमा लाँघ कर बंगला नाटच-साहित्य पर कोई उल्लेखनीय प्रभाव शायद नहीं डाल सका। बंगला साहित्य रवीन्द्रनाथका उत्तराधिकारी है, परन्तु यह नहीं भूलना चाहिए कि रवीन्द्रनाथके नाटक किसी अन्य नाटककारको प्रभावित नहीं कर पाए हैं।

रवीन्द्रनाथ छुटपनमें अपने अग्रजोंके साथ संगीत, नाटक और अभिनय रसमें भाग नहीं ले पाते, परन्तु विलायत यात्राके पश्चात् पश्चिमी परिवारोंमें जो आनन्द-चर्चाका मुक्त वातावरण फैला हुआ था उसीके अनुरूप अपने परिवारमें उन्होंने भी मुक्त आनन्द-चर्चा करनी चाही। फलस्वरूप 'बाल्मीकि प्रतिभा' का प्रकाशन (फाल्गुन, १८०२ शक)में एवं (१६ फाल्गुन १२८७)को 'विद्वज्जन समागम' पर इस गीतिनाटचका बालवृन्द एवं मित्रों द्वारा अभिनय किया गया। यहींसे रवीन्द्रनाथके नाटकोंका सूत्रपात समझना चाहिए। रवीन्द्रनाथकी शैशवकालकी अन्यान्य रचनाओंमें जिस प्रकारसे करुण-स्नेह रसका प्रतिपादन हुआ है उसी प्रकार 'बाल्मीकि-प्रतिभा'भी करुण-स्नेह रससे परिपूर्ण है। इसके अंतिम अंश पर विहारीलाल चक्रवर्तीके 'सारदामंगल' काव्यका प्रभाव पड़ा है एवं अक्षयबाबूके कई गीतोंका समावेश हुआ है तथा कहीं कहीं 'सारदामंगल'के गीतोंकी भाषाका भी प्रयोग किया गया है। जैसे 'आमार कोथाय से उषामयी प्रतिभा।' 'हृदये राख गोचरण तोमार' 'एकि एकि ए, स्थिर चपला'के पहले दो चरण' 'सारदामंगल' के तीन चरणोंके साथ तुलनीय हैं—

> किरणे किरणमय
> विचित्र आलोकोदय
> प्रियमाण रवि छवि भुवन उजिल।

बाल्मीकि-प्रतिभा में गीत और संलापके मिश्रणसे नाटकीय रसकी उत्पत्ति हुई है। 'कालमृगया' (अग्रहायण १२८९) 'प्रभातसंगीत'का समकालीन नाटक है। इसका मूल स्वर कारुण्य-स्नेह है। इसमें अधिकांशतः शोक-दहनके द्वारा क्षमा-संयमका आदर्श दिखाया गया है। इसके 'हमारि दुखेर नाहि ओर' गीतमें वैष्णव-पदोंका अनुसरण किया गया है। प्रथम दृश्यमें 'प्रकृतिर प्रतिशोध' नाटकका पूर्वाभास मिलता है। इस नाटकमें गीतोंकी रचनामें दृढ़ताका भाव दीख पड़ता है। 'प्रकृतिर प्रतिशोध' (१२९१) मानव-हृदयके विरोध द्वारा दुःखको ठुकरा कर, सुख-दुखको समान रूपसे देख विश्व प्रकृतिके साथ मानव-प्रकृतिका संयोग करना ही मानव-जीवनकी प्रमुख सार्थकता है— रवीन्द्रनाथके जीवनकी यही विशेष वाणी है, जो उनके जीवनका आदर्श बनी है। और 'प्रकृतिर प्रतिशोध'की मूलकथा भी यही है। रवीन्द्रनाथने इसके संबंधमें खुद कहा है— "बाल्मीकि-प्रतिभा और कालमृगया जिस प्रकार गीतके सूत्रमें नाटचमाला हैं, उसी प्रकार 'मायार खेल' नाटचसूत्रमें गीतमाला है।" 'राजा ओ रानी' रवीन्द्रनाथका प्रथम एवं सर्वजन-परिचित श्रेणीका नाटक है जिसमें हृदय रूपी धनको शरीरसे जकड़ कर रखनेकी वासना, समग्र मानवको प्राप्त करनेका दुःसाहस, 'राजा ओ रानी' नाटककी ट्रेजडी है। सुमित्राका प्रेम शान्त,

---

४. वही, पृ० ४६६

संयत और कर्तव्य-परायण है। विक्रमकी सर्वग्रासितासे वह प्रेम स्थिर नहीं रह पाता है। राजकर्तव्यकी अवहेलनासे सुमित्राका प्रेम प्रकाशको रुद्ध कर कुण्ठित हो जाता है—

छि छि महाराज
एकि भालबासा? ए ये मेघेर मतन
रेखे छे आच्छन्न क'रे मध्याह्न आकाशे
उज्जवल प्रताप तव। . . .
आमारे दिओ ना लाज
आमारे वेस ना भाल राजश्रीर चेये।

जिस समय 'राजा ओ रानी' नाटकका प्रकाशन हुआ, उस समय रवीन्द्रनाथके पाठकोंकी संख्या और बढ़ गई। प्रकाशित होनेके एक वर्ष बाद ही गोपाललाल शीलके एमारेल्ड थियेटरमें इस नाटकका सफल अभिनय हुआ। यह दिन बंगला रंगमंचके इतिहासमें विशेष उल्लेखनीय है। रवीन्द्रनाथकी नाट्य-रचनाका प्रथम चरण करुणा-स्नेहके प्रकाशमें हृदयारण्यसे निष्क्रमणकी सूचना है। द्वितीय चरणसे कर्तव्यके साथ प्रेमका, रूपके साथ रसका और संसारके साथ सत्यका संघर्ष आरंभ हुआ है। 'राजा ओ रानी'में तथा 'तपती'में इसका विरोध हुआ है। 'राजर्षि' एवं 'विसर्जन'में शुष्क कर्तव्यकी तृष्णा मिटाकर वात्सल्यकी धारा बरसायी गई है। 'विसर्जन'की समस्या है—'केन प्रेम आपनार नाहि पाप पथ'। रवीन्द्रनाथका प्रतिनिधि एवं विशिष्ट नाटक 'विसर्जन' कहा जाता है। प्राचीन नाट्य-प्रणालीसे असन्तुष्ट होकर रवीन्द्र-नाथने नाटककी नवीन प्रणालीका सर्जन किया है। उदार ज्ञान और निरासक्त जीवनबोध, अंधविश्वास और गलत अधिकारबोधके साथ गंभीर हृदयवृत्तिके संघर्षसे 'विसर्जन' नाटकमें रसकी मात्रा बढ़ गई है।

'चित्रांगदा' रवीन्द्रनाथका अत्यन्त प्रसिद्ध नाटक है जिसकी रचना 'सोनार तरी'के आस-पास हुई थी। इसमें नाटककी सर्वांगीणता नहीं है, लेकिन नाटकीय एवं गीति-काव्यकी सुषमा है। नायिका चित्रांगदा ही नाट्यकाव्यकी पटभूमिमें आद्योपरान्त अधिकार किए बैठी है। अर्जुन उसकी आवेगमय (इमोशनल) अभिव्यक्तिके आलंबन एवं उद्दीपन बन कर रह गए हैं। इस नाटकके संबंधमें कविने स्वयं कहा है— "बहुत दिन पहले रेलगाड़ीमें बैठ शान्तिनिकेतनसे कलकत्ताकी ओर जा रहा था। उस समय, शायद, चैत्रका महीना रहा होगा। रेल लाइनके किनारे झाड़ियोंका झुटपुट है। . . . उसीके साथ जाने मुझे क्यों लगा कि यदि कोई सुन्दर युवती यह अनुभव करे कि उसने अपने यौवनकी मायासे अपने प्रेमीको रिझाया है, तो वह अपने रूपको ही अपने सौभाग्यके मुख्य अंशका भाग देनेके अभियोगमें बातिल कह कर धिक्कार सकती है। यह तो उसके बाहरकी चीज है, मानो ऋतुराज वसन्तके पाससे प्राप्त वर है, क्षणिक मोह-विस्तारके द्वारा यौवन-उद्देश्य सिद्ध करनेके लिए है। यदि उसके भीतर यथार्थ चरित्र-शक्ति हो तो वह मोह-मुक्ति शक्तिका दान ही उसके प्रेमीके लिए महान् लाभ है, युगल जीवनकी विजय यात्राकी सहायिका। . . . इसका मूल्य मानवीय है या प्राकृतिक।"[५]

'विदाय अभिशाप' काव्यरस प्रधान एक गीतिनाट्य है। इसका और 'चित्रांगदा'का विषय मिलता जुलता है। इसमें कविने अमित्राक्षरका त्याग कर मित्राक्षरका प्रयोग किया है और परवर्ती सभी रचनाओंमें इसी परिपाटीका प्रयोग किया है। काव्यसृष्टिमें भावोद्गार जब अपनी चरम सीमाको छू रहे थे, उस समय कविने शान्तिनिकेतनके ब्रह्मचर्याश्रमके वातावरणमें अपने शिष्योंके अभिनयके लिए गीत-प्रधान 'शरदोत्सव' लिखा। इस नाटकमें हम कविको एक भिन्न मार्गका अनुसरण करते हुए पाते हैं।

---

५. रवीन्द्र रचनावली, वैशाख १३४७। 'चित्रांगदा', सूचना।

इसकी प्रस्तावनामें कविने संस्कृत परिपाटीका अनुसरण किया है। इसमें हम देखते हैं कि कविकी दृष्टि मानव-हृदयको छोड़कर उसके अनुभवकी सामर्थ्य पर जा टिकी है। शरदोत्सव और इसकी परवर्ती रचनाओंमें आध्यात्मिकताकी झलक मिलती है। यह मानना ही पड़ेगा कि रवीन्द्रनाथके नाटकों द्वारा बंगला नाट्य-साहित्य समृद्ध हुआ है। क्योंकि रवीन्द्र-युग ही नाट्य-साहित्यकी चरम-सीमा है। और रवीन्द्रोत्तर बंगला नाट्य-साहित्यका क्रमशः पतन हो रहा है।

अभिनेयताकी दृष्टिसे रवीन्द्रनाथके नाटक

रवीन्द्रनाथके नाटक प्रायः जन-साधारणकी पकड़से बाहर रहे। हिन्दीमें 'प्रसाद'को जिस प्रकार उच्च श्रेणीके नाटचकार होने पर भी उतनी सफलता नहीं मिली, क्योंकि उनके नाटकोंका अभिनय करने एवं देखनेके लिए एक उच्च वर्गकी आवश्यकता है। ठीक ऐसा ही कुछ हाल बंगालामें रवीन्द्रनाथके नाटकोंका है। उनके नाटकोंको यथार्थ रूपसे न तो जन-साधारण समझ ही पाता है और न तो उनका अभिनय ही कर पाता है। चूंकि रवीन्द्रनाथके नाटक सहज रूपसे रंगमंच पर लाए नहीं जा सकते हैं, इसलिए जन-साधारणकी यह धारणा बन गई है कि रवीन्द्रनाथके नाटकोंमें अभिनेयताकी कमी है। हमें इस बात पर विचार करना चाहिए, क्योंकि रवीन्द्रनाथका ऐसा कोई भी नाटक नहीं है जो रंगमंच पर पहुँच कर असफल हुआ हो। शर्त यह कि उसके उपयुक्त रंगमंच रहा हो। 'चिरकुमार-सभा' और 'शेष रक्षा' प्रभृति नाटकोंको रंगमंचकी ओरसे विशेष ख्याति मिल चुकी है। एक समय 'राजा ओ रानी' और 'बौठाकुरानीर हाट'का रंगमंच पर बड़ा आदर था। पिछले खेवेमें 'विसर्जन'का भी कुछ हद तक आदर हुआ। हाँ, इस संबंधमें एक बात कह सकते हैं कि इस समय गिरीशचन्द्र, क्षीरोदप्रसाद या द्विजेन्द्रलालके नाटकोंको जिस आदरके साथ हमारे समाजने ग्रहण किया था, सर्वजन सुलभताके अभावमें रवीन्द्रनाथके नाटकोंको उतना आदर नहीं मिल सका। श्रीप्रमथनाथ विशीने इसका मूल कारण वताते हुए कहा है—'उन लोगोंके नाटकोंके साथ रंगमंचका संबंध अत्यन्त सहज और स्वाभाविक था। रवीन्द्रनाथके नाटक जलमें तैरनेवाले जलचरके समान मानव हैं जो पानीमें जाने पर तैर सकते है लेकिन उनका मूल स्थान स्थल ही है। नाटककी अभिनय-कलाके मूलमें रंगमंचका घनिष्ट संबंध है। शेक्सपीयर, इब्सन आदि सफल नाटककारोंने घटना-स्थलको रंगमंचके केन्द्रमें स्थापित कर अपनी रचनाएँ की हैं, इसी कारण उन्हें सफलता मिली है। गिरीशचन्द्र, क्षीरोदप्रसाद, द्विजेन्द्रलाल तो रंगमंचीय पेशेको अपनाए बैठे थे। लेकिन रवीन्द्रनाथ 'प्रसाद'की तरह 'नाटकके लिए रंगमंच होना चाहिए, रंगमंचके लिए नाटक नहीं'के अनुयायी थे। रवीन्द्रनाथने 'घरोया रंगमंच' पर ही सर्वदा अभिनय किया है। परवर्ती कालमें रवीन्द्रनाथ द्वारा बहुतसे पेशेवर नाटककार प्रभावित हुए, इसमें कोई संदेह नहीं। विशीजीने कहा है—'रवीन्द्रनाथ द्वारा पेशेदार रंगमंच प्रभावित अवश्य हुए हैं लेकिन यह भी नहीं भूलना चाहिए कि पेशेदार रंगमंचके द्वारा अर्थात् जनताके चित्तकी आशा-आकांक्षाके प्रभाव द्वारा प्रभावित नहीं हुए।'[६] प्रमथजीने अन्यत्र कहा है—'रवीन्द्रनाथके नाटकोंमें काव्यरस, मानवरस और विचित्र नर-नारीकी लीलाको स्वीकारने पर भी यह कहा जा सकता है कि वे सब पूर्णांग नाटचशिल्प नहीं हैं।'[७] अतः रवीन्द्रनाथके नाटक असाधारण होनेके कारण साधारण रंगमंच पर लाए नहीं जा सकते हैं। उनके नाटकोंकी यह सबसे बड़ी

---

६. रवीन्द्र नाट्य-प्रवाह—प्रमथनाथ विशी, पृ० १७४, प्र० खण्ड, प्र० संस्करण

७. वही " " १७५ " "

कमजोरी रह गई है कि वे सर्वजन-सुलभ नहीं हो सके। रवीन्द्रनाथके नाटकोंका आदर उसी समय हो सकेगा, जब भारतके प्रत्येक वर्गकी जनतामें शिक्षाका स्तर किसी हद तक ऊँचा उठ सकेगा।

गुरुदेवके नाटकोंकी अभिनेयताके संबंधमें दूसरी बात यह कही जा सकती है कि नाटकके मूलतः तीन तत्त्व होते हैं—कथा, पात्र और कथोपकथन। ये तीन तत्त्व ही पुराने हैं, जिनको आधार मान कर नाटककी रचना की जा सकती है। बंगलाके नाटककार द्विजेन्द्रलालके नाटक प्रधान रूपसे वक्ताके आदर्श पर, गिरीशचन्द्रके कला एवं कथोपकथन पर आधारित है, परन्तु रवीन्द्रनाथके नाटक वक्तृतात्मक आदर्शको प्रायः जड़से ही छोड़ कर चले हैं। उनकी नाटकीय भाषाकी धारा रचना या कथोपकथन कही जा सकती है। इसे भी दो उपशाखाओंमें विभक्त कर सकते हैं। पद्यमें लिखे गए नाटकोंकी मूल धारा रचना-मूलक है और गद्यमें लिखे गए नाटकोंकी कथनोपकथन-मूलक। 'गांधारीर आवेदन,' 'चित्रांगदा,' 'मालिनी', 'कर्णकुन्ती संवाद,' आदि रचना-प्रधान नाटक हैं। श्री प्रमथनाथ विशीने कहा है—"रवीन्द्रनाथके बहुत सारे नाटक जैसे काव्यनाट्य आवृत्तिप्रधान अभिनय द्वारा, आकाशवाणी, टेलीवीजन एवं विशेष श्रोताओंके समाजमें एक मनोहर पद प्राप्त करेंगे, लेकिन साधारण मंच पर खेतकी मूली बन जाएँगे।"[८] इस संबंधमें एक ही बात कही जा सकती है कि रवीन्द्रनाथके नाटकोंका सर्वांगपूर्ण अभिनय और पूर्ण रूपसे सामाजिकके लिए बोधगम्य होना उसी समय संभव है जब सामाजिक और अभिनेता अभिनयके गुणसे परिचित हो।

रवीन्द्रनाथके नाटकोंमें प्रतीक नाटककी अधिकता है जैसे 'रक्तकरवी,' 'डाकघर' आदि।

जिस प्रकार किसी भी साहित्यिककी रचनाएँ सर्वथा दोषमुक्त नहीं हो पाती हैं उसी प्रकार रवीन्द्रनाथके नाटकोंमें कुछ दोष दिखाया जा सकता है। 'तत्व और चित्रके शिल्प-मिश्रणके उत्कर्ष पर ही शिल्पका चरम उत्कर्ष निर्भर करता है।'[९] तत्त्वनाट्य (रूपक, सांकेतिक आदि या किसी वर्ग-विशेषकी तत्त्वरचना जो मूलतः तत्त्व नहीं कही जा सकती, तत्त्वप्रधान शिल्प हो सकती है) और दूसरी तरफ जीवन-तत्त्व और जीवन-चित्रका होना आवश्यक है। रवीन्द्रनाथके नाटकोंमें हमें तत्त्व और चित्र दोनों मिलते हैं, लेकिन प्रधानता प्रायः एककी ही रहती है। कभी-कभी दोनों तत्त्वोंका अल्पाभास मिल कर रह जाता है। 'सभी नाटकोंमें तत्त्वका भार इतना गुरुतर है कि जीवन-चित्रके ऊपर मानो उसे जोर-जबरदस्तीसे रखा गया है—चित्र तत्वको वहन नहीं कर सका है, पीड़ित होकर निक्षेप करता है—इसी कारण दोनों ही स्वतन्त्र रूपसे हमारे सामने आते हैं।'[१०] रवीन्द्रनाथके नाटकोंमें तत्त्व शिल्प बन कर तीव्र गतिसे गंगाकी पावन धाराकी भाँति नर-नारीके जीवन स्वरूपको स्पष्ट करता हुआ प्रवाहित हुआ है। उनके तत्त्व-नाटक सार्थक शिल्पका परिचय देनेमें पीछे रह जाते हैं। लेकिन उनके नाटकोंकी पवित्रता और स्निग्धता कम नहीं है। कविकी महानताके कारण इनका मूल्य कम नहीं है, फिर भी हमें बाध्य हो कर यह कहना ही पड़ता है कि रवीन्द्रनाथके नाटकोंमें गंगाकी स्वच्छन्द धाराका अभाव है। गुरुदेवके नाटकोंकी कथा तीव्रगतिसे आगे नहीं बढ़ पाती। कहीं कहीं तो गतिहीन हो जाती है। बहुतसे नाटकोंमें काल, स्थान और घटनाकी एकता (Unity of time, place and action) कथाकी गतिको बढ़ानेमें समर्थ हो पाई है। उनके नाटकोंकी कहानी संलापोंमें नहीं गठित हुई है बल्कि कहानीकी अभिव्यक्ति ही संलाप है। रवीन्द्रनाथका 'मुक्तधारा' नाटक शायद उनके अन्यान्य नाटकोंसे सफल कहा जा

---

८. रवीन्द्र नाट्य-प्रवाह—प्रमथनाथ विशी, पृ० १७७, प्र० संस्करण, भाग १
९. वही " पृ० २२२, प्र० संस्करण, भाग २
१०. वही " पृ० २२५, प्र० संस्करण, भाग २

सकता है, क्योंकि उसकी गति तीव्र है। 'रक्तकरवी' जैसे प्रसिद्ध नाटकके प्रथमांशमें कोई गति नहीं दीख पड़ती है। "रवीन्द्र-मानसकी गतिविधिका चिह्नरूप गुरुत्व प्रचुर कवित्व रसके आधार रूपमें मानव-जीवनके सुगभीर मन्तव्यके आश्रयरूपमें कभी लुप्त नहीं होगा।"[११] प्रमथनाथ विशीने रवीन्द्रनाथके नाटकों पर एक विहंगम दृष्टि डालते हुए कहा है—"इन नाटकोंमें सभी नाटक अभिनेय नहीं हैं। 'डाकघर' की स्वल्पायतन कहानी विशेष दर्शक वर्गको आनन्द देनेमें सक्षम हो सकती है। गीति-प्रधान 'फाल्गुनी' नाटक भी कभी-कभी दर्शक-वृन्द एकत्र कर पाएगा। लेकिन मेरा ख्याल है कि अभिनेयताकी दृष्टिसे 'मुक्तधारा' का स्थान सर्वोच्च होना चाहिए। सुदक्ष निर्देशककी छाया पाने पर 'मुक्तधारा' समस्त श्रेणीके दर्शकोंका मनोरंजन-क्षेत्र अपना सकता है।"[१२] "वर्तमान बंगला साहित्यमें रवीन्द्रनाथका खूब व्यापक प्रभाव होने पर भी वह उतना गंभीर नहीं हो पाया, इसका कारण फिलहाल यही जान पड़ता है कि रवीन्द्रनाथको हम पहचान नहीं सकते हैं।"[१३] स्वर्गीय मोहितलालने और भी कहा है "रवीन्द्रनाथकी समग्र साहित्य-साधनाकी गति-प्रकृतिको यदि हम लोग समझ पाते तो कविके जीवनके आदि, मध्य और अन्तको एवं उसके साहित्यिक आदर्श, उसकी व्यक्तिगत साधनाके आदर्शको पूर्ण रूपसे समझनेकी सामर्थ्य हम लोगोंमें होती, तो हमारा साहित्य-बोध और भी सजीव और सज्ज हो सकता। लेकिन उन्हें हम लोग किसी भी तरह समझ नहीं पाते।"

THOUGHTS ON THE HIMALAYAS

Nowhere else had I thoughts so sublime as those which I had on the holy banks of the Ganges with its natural beauty. The spot has still become a part of my memory. Whenever I withdraw my eyes from the world and turn them inward, the heart is overwhelmed with thoughts, great in numbers and difficult to express, for I am but an uneducated man. To whom shall I make myself understand? To which of the three hundred and sixty million Hindus can I tell what I feel? With one's heart tortured with misery, one has to depart one day from this world. Indians have not yet seen the shadow of happiness and shouts of pain rise up on all sides. There have been dedicated men pointing to the path of true happiness but embarrassed and confused since long, the nation has lost all heart. How should I convey to them secrets of my heart? Offering my homage to the sublime Himalayan heights and remembering God, I sought to quiet my soul. I returned to the dak bungalow with the thought that there is God to light everybody's path.

(FROM: "DREAM HALF-EXPRESSED") —**N. K. Mehta**

---

११. वही " " २२८ "

१२. वही " " २२८ "

१३. आधुनिक बांगला साहित्य—मोहितलाल मजुमदार, पृ० १२२, चतुर्थ संस्करण

☆ ☆ ☆ निबंधकार रवीन्द्रनाथ ठाकुर

डॉ. वीरेन्द्रकुमार विद्यालंकार, एम. ए., पी-एच. डी., अध्यक्ष, हिंदी-संस्कृत-विभाग, डी. ए. वी. कॉलेज, अंबाला

आधुनिक युग (जो गद्यका युग कहा जाता है)में निबन्धका महत्त्व अत्यधिक हो गया है; क्योंकि इसके माध्यमसे गद्यकी शैलियोंके निखार और विकासकी अनन्त सम्भावनाएँ हैं। "गद्यं कवीनां निकषं वदन्ति"-गद्य कवियोंकी कसौटी है। तो निबन्ध ही गद्यकी कसौटी है। 'निबन्ध' का मौलिक अर्थ [नि+बन्ध (बाँधना)+घञ् (संग्रह), रोकना (देखें, वाचस्पत्य) या [नि+बन्ध (बाँधना)+अच्]। नीमका वृक्ष और उसके सेवनसे कोष्ठ-रोग-रोध है (देखें, जटाधर)। याज्ञवल्क्य-स्मृतिमें निबन्ध (निबन्धो द्रव्य-मेव) द्रव्यके लिए प्रयुक्त हुआ है। हेमचन्द्रने संग्रह-ग्रन्थ, मूत्ररोधरूप रोग, बन्धनके अर्थमें इसका प्रयोग किया है। गीता (अध्याय १६-५) में 'निबन्धायासुरी मता' में भी यह बाँधनेकी क्रियाके अर्थमें आया है। 'निबन्ध' का प्रयोग लिखे हुए भोजपत्रोंको सँवारकर बाँधने या सीनेकी क्रियाके लिए भी होता था; किन्तु कालान्तरमें अर्थ-संकोचके फलस्वरूप केवल साहित्यिक कृतिके लिए इसका प्रयोग किया जाने लगा। हिन्दीमें 'निबन्ध' का प्रयोग गोस्वामी तुलसीदासने प्रबन्ध काव्यके लिए किया है-"भाषा-निबन्धमतिमंजुलमातनोति।" निबन्धके पर्यायके रूपमें प्रबन्धके अतिरिक्त लेख, सन्दर्भ, रचना और प्रस्ताव शब्द भी प्रचलित हैं।

आज निबन्ध अपने मूल और रूढ़ अर्थोंसे भिन्न अर्थमें प्रयुक्त होता है। वह अपने सभी समानान्तर पर्यायोंके भौतिक तथा परम्परानुमोदित अर्थोंसे भी भिन्न अस्तित्व रखता है। वास्तवमें यह आज लैटिनके 'एग्जीजियर'-(निश्चयपूर्वक परीक्षण करना)से उद्भूत फ्रेंचके 'ऐसाइ' तथा अंगरेजीके 'एसे' शब्दका पर्याय हो गया है, जिनका शाब्दिक अर्थ प्रयत्न या परीक्षण होता है और प्रयोगकी दृष्टिसे जो लघु अथवा समर्याद दीर्घ कलेवरकी उस अनवस्थित गद्य-रचनाके लिए प्रयुक्त होता है, जिसमें निबन्ध-कार आत्मीयता या अनात्मीयता, वैयक्तिकता या निर्वैयक्तिकताके साथ किसी एक विषय या उसके किन्हीं अंशों या प्रसंगों पर अपनी निजी भाषा-शैलीमें भाव या विचार प्रकट करता है। आधुनिक निबन्धों-को प्रधान रूपसे तीन वर्गोंमें रखा जा सकता है-१. कथात्मक (आख्यानात्मक, नैरेटिव), २. वर्णनात्मक (डिस्क्रिप्टिव) और ३. चिन्तनात्मक (रिफ्लेक्टिव)। कथात्मक निबन्धमें कोरे काल्पनिक इतिवृत्त, पौराणिक आख्यान, आत्म-चरितात्मक वृत्तान्त अथवा ऐतिहासिक प्रतीकात्मक, काल्पनिक आदि अनेक प्रकारकी कहानियोंका उपयोग किया जा सकता है। वर्णनात्मक निबन्धमें प्राकृतिक दृश्य अथवा मानव-जीवन सम्बन्धी किसी भी घटनाका वर्णन हो सकता है। चिन्तन-प्रधान निबन्धोंके विषयोंके लिए मानव-जीवनके अनन्त कार्यों और व्यापारोंकी राशि खुली पड़ी है। चिन्तन-प्रधान निबन्धोंमें लेखक अपनी प्रवृत्ति, स्वभाव या परिस्थितिके अनुसार भावनाको मुख्य आधार बना सकता है अथवा भावना और विचारका सहज समन्वय करके पाठकके हृदयको द्रवीभूत करते हुए उसकी बुद्धिको प्रेरित कर सकता है।

रवीन्द्रनाथ ठाकुरने कथात्मक, वर्णनात्मक और चिन्तनात्मक तीनों ही प्रकारके निबन्ध लिखे, जो रवीन्द्र-साहित्यमें यत्र-तत्र संकलित एवं अनुवादित हैं। इनमें से बहुतसे कलकत्ता विश्व-विद्यालयकी व्याख्यान-मालाके अन्तर्गत परिगणित होते हैं, जैसे—'साहित्य,' 'तथ्य और सत्य,' 'सृष्टि,' 'साहित्य-तत्त्व'। कुछ समय-समय पर विभिन्न पत्र-पत्रिकाओंमें प्रकाशित एवं कालान्तरमें ग्रन्थ-रूपमें संकलित हैं, जैसे—

'शिक्षा,' 'परिहासका परिणाम,' 'बड़े चींटोंका मन्तव्य,' 'प्राचीन तत्त्व' लेखका नमूना, मीमांसा, पैसेकी शिकायत, पुराने देवताओं पर नई आफ़त, बिना पैसेका भोज, (सब प्रायः व्यंगात्मक); और 'शान्तिनिकेतन' ग्रन्थमें उत्तिष्ठित जाग्रत, संशय, अभाव, आत्माकी दृष्टि, पाप, दुःख, त्याग, त्यागका फल, प्रेम, सामंजस्य, क्या चाहिए, प्रार्थना, विकारशंका, देखना, सुनना, हिसाब, शान्तिनिकेतनमें सात पौष, दीक्षा, मनुष्य, उजड़ी पैंठ, उत्सवशेष, संचय तृष्णा, पार करो, इसपार-उसपार, दिन, रात्रि, प्रभातमें, विशेष, प्रेमका अधिकार, इच्छा, सौन्दर्य, प्रार्थनाका सत्य, विधान, तीन, पार्थक्य, प्रकृति, प्राप्ति, समग्र, कर्म, शक्ति, प्राण, जगत्‌में मुक्ति, समाजमें मुक्ति, मत, निर्विशेष, द्यौ, विश्वव्यापी, मृत्युका प्रकाश, नवयुगका उत्सव, भावुकता और पवित्रता, अन्तर-बाहर, तीर्थ, विभाग, द्रष्टा, नित्यधाम, परिणय, तीन मंजिल, वासना, इच्छा, मंगल, स्वाभाविकी क्रिया, परशरतन (पारस), अभ्यास, प्रार्थना, वैराग्य, विश्वास, संहरण, निष्ठा, निष्ठाका कार्य, विमुखता, मरण, फल, सत्यका दर्शन, सृष्टि, मृत्यु व अमृत, नावकी लदाई, स्वभाव-प्राप्ति, अहं, नदी तथा फूल, आत्माका प्रकाश, आदेश, साधना, ब्रह्म-विहार, पूर्णता, नीड़-शिक्षा, भूमा, ओम्, स्वभाव-लाभ, अखण्ड-प्राप्ति, आत्मसमर्पण, समग्र एक, आत्म-प्रत्यय, धीर मुक्तात्मा, कठिन और सहज, नमस्तेऽस्तु, मन्त्रका बन्धन, प्राण और प्रेम, भय और आनन्द, नियम और मुक्ति, सबकी इच्छा, वर्षका अन्त, अनन्तकी इच्छा, पाना न पाना, होना, मुक्ति, मुक्ति-पथ, आश्रम, तपोवन, छुट्टियोंके पीछे, वर्तमान युग इन शीर्षकोंसे छोटे-बड़े बंगला-प्रवचन गद्य-निबद्ध हैं।

रवीन्द्रकृत कथात्मक और वर्णनात्मक निबन्ध एक विशिष्ट चमत्कृत शैलीमें विषयको उद्घाटित करते हैं। 'पुराने देवताओं पर नई आफत' इस लघु निबन्धमें बड़े रोचक ढंगसे यह प्रदर्शित किया गया है कि वर्तमान युगमें रुपयेकी शक्तिमत्ताके आगे बड़े बड़े देव अपनेको अशक्त अनुभव करते हैं और पुलिस-अधिकारियोंकी भीषणतासे यमराज भी भयभीत हैं। उस देवसभामें देव-सेनापति कार्तिकेयने कहा — देवताओंकी रक्षा करना मेरे लिए असाध्य हो गया है, इसलिये या तो मेरा पद तोड़ कर प्रबन्ध कम कर दीजिये या किसी सामयिक पत्रके सम्पादकको स्वर्ग-रक्षाके कामका भार सौंपिये।" वहीं धर्म बोले — "लोकाचारको हम अपना अधीन कर्मचारी समझते थे, किन्तु वह हमसे राय लिये विना ही जो उसके जीमें आता है, करता है। तो अब उसी स्वेच्छाचारीके लिये हमने अपना सिंहासन छोड़ दिया।" शुभ्रवसना सरस्वती देवीने कहा — "अनेक कार्योंमें बालकोंको शिक्षा देनेका काम इतने दिन तक मेरे अधीन था, किन्तु वह काम अब मैं किसी तरह नहीं चला सकूँगी। . . . उनके पढ़नेके लिये आजकल (ब्रिटिश शासन-काल) जो पुस्तकें चुनी गई हैं, वह मैं नहीं पढ़ा सकूँगी। पढ़ाते समय मेरी छाती फटती है और बालकोंकी अत्यल्प बोधशक्ति नष्ट होती है तथा उत्साह भग्न हो जाता है। यह कठोर कार्य किसी बलिष्ठ पुरुषको सौंप देना अच्छा है। इसलिये मैं इस सभामें सानुनय प्रार्थना करती हूँ कि यह भार यमराजको अर्पित किया जाय। यमराजने तुरन्त उठकर प्रतिवाद किया कि मेरी कोई आवश्यकता नहीं, क्योंकि स्कूलके मास्टर और इन्स्पेक्टर लोग तो मौजूद ही हैं। शिशु-शिक्षा-विभागमें यमराजको नियुक्त करना फिजूल है, इस सम्बन्धमें देवताओंका कोई मतभेद नहीं रहा (देखें 'व्यंग कौतुक' पृष्ठ ४१)। स्पष्ट ही इस निबन्धमें सरस्वतीके वचनोंके पीछे रवीन्द्रनाथ एक अस्वस्थ-शिक्षा-पद्धति (जो उस समय प्रचलित थी)के प्रति तीखा व्यंग कर रहे हैं। यहाँ अपनी बातको प्रकट करनेका नाटकीय ढंग अभिनन्दनीय है। रवीन्द्रके निबन्धोंमें इस नाटकीयताने प्रभावशालीतामें अभिवृद्धि की है।

गम्भीरसे गम्भीर विषयको भी रवीन्द्रने अपने अनोखे ढंगसे पाठक या श्रोताके लिये सुपच एवं सुग्राह्य बना दिया। अपनेको खोलकर रखनेका रवीन्द्रका ढंग निराला है। साहित्य-तात्पर्यको उन्होंने

यों सुग्राह्य बनाया — "साहित्यका सहज अर्थ जो मैं समझता हूँ वह है 'नैकटच,' अर्थात् सम्मिलन। मनुष्यको मिलना पड़ता है नाना प्रयोजनोंसे, और फिर मिलना होता है केवल मिलनेके लिये ही, अर्थात् साहित्यके उद्देश्यसे। साग-सब्जीके खेतके साथ मनुष्यका योग है फसल-फलानेका योग। किन्तु पुष्पोद्यानके साथ योग सम्पूर्ण पृथक् जातिका है। सब्जीके खेतका शेष उद्देश्य है खेतके बाहर, और वह है भोज्य-संग्रह। पुष्पोद्यानका जो उद्देश्य है उसे एक हिसाबसे 'साहित्य' कहा जा सकता है। अर्थात् मन उसके साथ मिलना चाहता है, उद्यानमें जाकर हम बैठते हैं, घूमते हैं, उसके साथ योग होनेसे हमारा मन खुश होता है। इससे हम समझ सकते हैं कि भाषाके क्षेत्रमें 'साहित्य' शब्दका तात्पर्य क्या है। उसका काम है हृदयका योग कर देना। योग ही अन्तिम लक्ष्य है" (देखें, रवीन्द्र-साहित्य, भाग २४, पृ० ११९)।

साहित्य-मर्मज्ञ रवीन्द्रनाथ ठाकुरने तत्कालीन भारतीय समाजमें दी जा रही शिक्षाको दूषित पाया। विक्षुब्ध हो रवीन्द्रने भी विदेशी शिक्षाके सामयिक आलोचकोंकी भाँति शिक्षा-समस्या पर लेखनी उठायी। शिक्षाका हेर-फेर और 'शिक्षा-संस्कार'को प्रदर्शित कर बोलपुरकी हरित भूमिमें शान्तिनिकेतन-रूप एक पादप रोपा जो आज विश्वभारती विश्वविद्यालयके रूपमें लहलहा रहा है। 'शिक्षाका हेर-फेर' इस निबन्धमें जीवन-दायिनी शिक्षा पर बल देते हुए रविबाबूने लिखा — "इसमें तो जरा भी सन्देह नहीं कि विचार और कल्पना ये दो शक्तियाँ जीवन-यात्राके लिये बहुत ही आवश्यक हैं। मनुष्य बनने–वास्तविक मनुष्यत्व प्राप्त करने–के लिए इन दो शक्तियोंके बिना काम ही नहीं चल सकता। यदि हम बाल्य-कालसे ही विचार और कल्पनाकी ओर लक्ष्य न देंगे तो वे काम पड़ने पर हमें तैयार न मिल सकेंगे। किन्तु हमारी वर्तमान शिक्षा-प्रणालीमें विचार और कल्पनाशक्तिके बढ़ावेका मार्ग प्रायः बिलकुल ही बन्द है। हमें बहुत समय तक केवल भाषा-शिक्षा ही में लगे रहना पड़ता है (देखें, शिक्षा, पृ० ५९)। रटते-रटते हमारी कमर झुक जाती है, परन्तु हमारे मनुष्यत्वका सर्वांगीण विकास नहीं हो पाता। वे आगे लिखते हैं कि इस समय हम विधातासे यही वर चाहते हैं कि हमारे लिए केवल क्षुधाके साथ अन्न, शीतके साथ वस्त्र, भावके साथ भाषा और शिक्षाके साथ जीवन एकत्र कर दो — इन्हें जुदा जुदा न रहने दो (देखें, शिक्षा, पृ० ७१)। रवीन्द्रके शिक्षा सम्बन्धी निबन्धों, वक्तृताओं, संभाषणों और उनकी शिक्षण-संस्थाओंको देखनेसे प्रतीत होता है कि रवीन्द्रकी शिक्षाका नक्शा बड़ा सजीव, सरस एवं प्राणवान् था। आपने उस समय विद्यमान शिक्षापद्धतिकी समालोचना की है और यह प्रकट करनेका प्रयत्न किया है कि वास्तविक शिक्षा कैसी होनी चाहिए? इन निबन्धोंमें प्रकट किए हुए विचार प्रत्येक देश-हितैषी और विचारशील पुरुषके कानों तक पहुँच जाने चाहिये।

शान्तिनिकेतनमें अपने शिक्षार्थी-समूहके सामने प्रातः प्रतिदिन रवीन्द्रनाथ जीवनकी किसी एक समस्याकी औपनिषदिक व्याख्या किया करते थे। उनका मत था कि उपनिषदोंकी शिक्षा चिर नवीन रही है और परम्परागत महापुरुषोंकी जीवनीमें उसकी व्याख्या नवीन रूप लेकर होती रहेगी। उनका विश्वास था कि उपनिषदोंकी शिक्षामें असीम प्रसार-शक्ति है और इसीलिये उन्होंने अपने जीवन तथा अपने उपदेशोंमें इनका प्रयोग किया है (देखें, साधना, भूमिका)। उनका मत था कि कोई "संसारके मध्य रहकर ही संसारसे ऊर्ध्व हो सकता है, परित्याग या पलायन करके किसी प्रकार भी सम्भव नहीं है। अतएव कर्मका स्वार्थकी ओरसे परमार्थकी ओर जाना ही मुक्ति है, कर्म-त्याग मुक्ति नहीं है।" वह पूछते हैं, "संसारमें मुक्तिका स्थान कहाँ है?" और उत्तरमें कहते हैं, "प्रेममें। जब ज्ञात हो जायगा कि प्रेम ही मानव-समाजका निगूढ़ तथा चरम आश्रय है, तभी हम एक मुहूर्तमें बन्धनमुक्त हो जायंगे।" किन्तु शर्त है: "भय दूर हो, अहंकार दूर हो, अश्रद्धा दूर हो।" उनकी प्रार्थना थी: "आशाके आलोकसे

हमारा आकाश प्लावित हो जाय, हृदय बोलता रहे "आनन्द-परमानन्द" एवं हमारा यह देश आपकी वेदीके ऊपर एक बार फिर खड़ा होकर, मानव-समाजके समस्त भेद-विभेदसे ऊपर उठकर यह वाणी प्रचारित कर दे—

शृण्वन्तु, विश्वे अमृतस्य पुत्राः
अयें दिव्यानि धामानि तस्थुः
"वेदाहमेतं पुरुषं महान्तम्
"आदित्यवर्णं तमसः परस्तात्।"
ओ३म् एकमेवाद्वितीयम्।।"

उनके शान्तिनिकेतनमें इसी प्रकारके भाव व्यक्त हैं। वहीं 'वर्तमान युग' शीर्षकसे बड़े काव्यमय ढंगसे आपने लिखा—"विश्वमानव-प्रकृतिमें एक चांचल्यका प्रकाश हो रहा है। आज सब जाग्रत हैं, पुरातन जीर्ण संस्कार त्यागनेके लिये, सकल प्रकारके अन्याय चूर्ण करनेके लिये। मानवमात्र उठने लगा है—नूतन भावमें जीवनकी, देशकी रचना करनेके लिये। वसन्त आने पर वृक्ष जिस प्रकार अपनी देहसे शुष्क पत्र गिराकर नव-पल्लवसे सज उठता है, मानव-प्रकृतिकी कोई एक प्राणपूर्ण हवा ठीक उसी प्रकार सज उठनेको व्याकुल है। मानव-प्रकृतिको पूर्णताका आस्वाद प्राप्त हुआ है, इसे अब किसी प्रकार भी बाह्यशक्ति द्वारा दबाकर छोटा करके रखनेसे काम नहीं चलेगा (देखें, शान्तिनिकेतन, पृ० ३८९)। यह वर्तमान युगकी कैसी समीचीन विवेचना है? 'शान्तिनिकेतन' की गद्य-निवद्ध उनकी आख्याएँ वर्तमान भारतीय शिक्षण-संस्थाओंमें मननीय हैं, अनुकरणीय हैं।

विषय छोटा हो या बड़ा, सरल हो या गम्भीर सबमें तत्त्वकी पकड़ और उससे बढ़कर उसका सरल संप्रेषण रविबाबूने किया है। महा-नैबन्धिकके भाषा पर अधिकारके विषयमें कुछ कहना नहीं है। तथापि एक उदारचेताकी भाँति अरवी या फारसीके जो शब्द बंगलामें प्रचलित हैं, उन्हें कठिन संस्कृतके धारा-प्रवाहके बीच भी वह प्रयोग किये बिना नहीं रहे। आख्यानकी धारा नहीं टूटने दी। यह निश्चय ही उनके भाषाधिकारकी गुरुता है। यहाँ हम हिन्दी साहित्यकारोंका ध्यान इस ओर आकर्षित करना चाहते हैं कि भाषाकी अभिवृद्धि और उत्कर्षके लिये यह नितान्त आवश्यक है कि संकीर्णता छोड़कर जो शब्द जनताने अपना लिये हैं, उनका निधड़क प्रयोग किया जाय। वे भाषाके भूषण बन जायेंगे; जैसे इस नैबन्धिककी भाषामें तफात, ताकीद, राजी-खुशी, मुश्किल, जुदा-जुदा, कैफियत, शिकायत, टाई, सिर्फ, नक़ल, निकम्मापन, सफ़र, तरीक़े, अदव-क़ायदे, लायक, हिसाब, बेमेल, पोशाक, होशियार, शौक़ीन आदि विदेशी शब्द अपनी अपनी जगह शोभा दे रहे हैं।

संवत् १९९१ में श्री रामचन्द्र वर्माने 'निबन्धरत्नावली' नामसे एक ग्रन्थ प्रकाशित किया बनारससे। उसमें 'नक़लका निकम्मापन' नामसे रवीन्द्रनाथका एक निबन्ध संकलित है। जहाँ उन्होंने कहा कि पुरानेके परिवर्तन और नएके निर्माण करनेमें दोष नहीं है। किन्तु पन्द्रह आना बंगालियोंको रुपयेका टोटा है। ऐसी दशामें दूसरोंकी पोशाककी नक़ल करनेसे बहुरूपिया बननेके सिवाय दूसरी गति नहीं। दो-चार कौवे अवस्था विशेषमें मोरके पंख मनमाने तौरसे लगा सकते हैं, पर सब कौवे वैसा किसी तरह नहीं कर सकते, क्योंकि मोरोंके समाजमें उनकी घुस-पैठ नहीं है। . . . दरिद्र किसी तरह भी दूसरोंकी नक़ल भली-भाँति नहीं कर सकता। नक़ल करनेके लिये बहुतसी सामग्री चाहिये। बाहरसे उसके लिये बहुत तैयारियाँ करनी होंगी। जिसकी नक़ल करनी होगी, सदा उसके संसर्गमें रहना होगा। दरिद्रोंके लिये यही सबसे कठिन है। ऐसी अवस्थामें नक़ल करनेसे आदर्श-भ्रष्ट होकर एक अद्भुत जन्तु बन

जाना पड़ता है। . . . आचार-व्यवहार और सजावट उद्भिद्के समान है। उसे उखाड़ कर लानेसे वह सूखकर या सड़कर नष्ट हो जाती है। विलायती वेशभूषा और अदब-क़ायदेके लायक़ मिट्टी यहाँ कहाँ? वह कहाँसे अभ्यस्त रस चूस कर सजीव रहेगा? एक-आध आदमी खर्च करके बनावटी तरीकेसे मँगा सकता है और रात-दिन होशियार रहकर और जी-जानसे कोशिश करके उसे किसी तरह खड़ा रख सकता है। किन्तु यह केवल दो-चार शौकीनोंसे ही हो सकता है। जिसे पालन कर सजीव नहीं रख सकते, उसे घरमें ला और खड़ा कर हवा बिगाड़नेकी क्या जरूरत? इससे दूसरोंको भी कष्ट होता है और अपनी भी मिट्टी पलीद होती है। सबकी मिट्टी पलीद करनेकी तैयारी बंगालमें ही देखी जाती है। तब क्या परिवर्तन न होगा? जहाँ जो है, वह क्या वहाँ सदा एक ही तरहसे रहेगा? वहीं समन्वयवादी रवीन्द्रने लिखा—"प्रयोजनके नियमके अनुसार परिवर्तन होगा, अनुकरणके नियमानुसार नहीं, क्योंकि अनुकरण बहुधा प्रयोजनके विरुद्ध होता है। वह सुख-शान्ति और स्वास्थ्यके अनुकूल नहीं है। चारों ओरकी अवस्थाके साथ उसका सामंजस्य नहीं है। उसे चेष्टा करके लाना पड़ता है और कष्ट उठाकर उसकी रक्षा करनी पड़ती है। अतएव रेलगाड़ीमें सफर करनेके लिये, आफिस जानेके लिये और नई-नई जरूरतोंके लिये कटे-छँटे कपड़े बनवा लो। तुम उन्हें देश, काल और पात्रके अनुसार बनवा लो। सम्पूर्ण इतिहास-विरुद्ध, भाव-विरुद्ध, संगति-विरुद्ध अनुकरणकी ओर मूर्खकी तरह मत दौड़ो" (देखें, निबन्ध-रत्नावली, पृ० १०६–१०९)। प्राचीन और अर्वाचीनका विवेकपूर्ण समन्वय रवीन्द्रमें था और उसी पर उन्होंने अपने ऐसे संस्कृति-प्रधान निबन्धोंमें बल दिया।

INDIAN ARTIST'S GUIDE-LINES

The Indian artist lived in the light of an inspiration which imposed this greater aim on his art and his method sprang from its fountains and served it to the exclusion of any more earthly sensuous or outwardly imaginative aesthetic impulse. The six limbs of his art, the *sadanga*, are common to all work in line and colour: they are the necessary elements and in their elements the great arts are the same everywhere; the distinction of forms, *rupabheda*, proportion, arrangement of line and mass, design, harmony, perspective, *pramana*, the emotion or aesthetic feeling expressed by the form, *bhava*, the seeking for beauty and charm for the satisfaction of the aesthetic spirit, *lavanya*, truth of the form and its suggestion, *sadrsya*, the turn, combination, harmony of colours, *varnikabhanga*, are the first constituents to which every successful work of art reduces itself in analysis. But it is the turn given to each of the constituents which makes all the difference in the aim and effect of the technique and the source and character of the inner vision guiding the creative hand in their combination which makes all the difference in the spiritual value of the achievements, and the unique character of Indian painting, the peculiar appeal of the art of Ajanta springs from the remarkably inward, spiritual and psychic turn which was given to the artistic conception and method by the pervading genius of Indian culture.

("*The Significance of Indian Art*") **—Shri Aurobindo**

☆ ☆ ☆ सीमोल्लंघन

प्राध्या. एन. चन्द्रशेखरन् नायर, एम. ए., महात्मा गांधी कॉलेज, तिरुवनन्तपुरम, केरल

रामायणके सर्वाधिक समाकर्षक प्रकरणोंमें एक है 'लक्ष्मण-रेखा।' सांस्कृतिक, सामाजिक तथा धार्मिक दृष्टियोंसे उस प्रकरणका तत्त्व शाश्वत सत्य पर प्रकाश डाल देता है।

शताब्दियाँ गुज़र गयी हैं। मगर इस प्राचीनताने रामायणकथाका महत्त्व कम नहीं कर दिया। बल्कि, ज्यों-ज्यों युगोंके कमल-दल खिलते हैं उसकी मधुरता बढ़ती ही जाती है। इस अणु-युगमें मानव उस पुरानी रचनाके पीछे जाता है। यह अद्भुत नहीं तो और क्या है? इसका यह अर्थ नहीं है कि हम प्राचीनताको छोड़ देना नहीं जानते, प्रत्युत यह भी है कि मनुष्य सत्यको पहचाननेका अभिलाषी है।

भारतीय वनिताके लिये 'लक्ष्मण-रेखा' रक्षा-बन्धन तो है ही। प्रत्येक सद्भावनाके लिए अपनी एक सीमा है। यह सीमा असद्भावनाके लिये भी लागू है। मनुष्यने अनुभवसे अपने समाजके कल्याणके हेतु, न जाने क्या क्या सीमायें बाँध रखी हैं। वे देश एवं कालकी गणनासे ऊपर रहकर अचूक तथा अनश्वर बन गयी हैं। प्रस्तुत तत्त्व अपने तथ्यके प्रमाण भी स्थिर कर सका है।

रावण अतुलनीय शक्तिशाली ही नहीं था, अपितु बुद्धिमान् भी था। उसने मारीचकी सहायतासे राम और लक्ष्मण दोनोंको सीताके निकटसे अलग करवा दिया। रावणकी यह प्रवृत्ति खास चिन्ताका विषय तो है। रावण अपने समयका सर्वश्रेष्ठ युद्धवीर तथा साहसी था। उसका नाम सुनकर, यहाँ तक कि अमरपति भी काँप जाता अवश्य था। फिर केवल मनुष्यका क्या कहना है? परन्तु, फिर भी, ऐसा रावण निराश्रित दो मनुष्य युवकोंसे क्यों डरता था? बादकी घटनाओंसे स्पष्ट है कि रावणमें इसके पश्चात् कभी वैसी कमजोरी नहीं मिलती। राम-लक्ष्मणका सामना करनेका भय फिर कभी उसे नहीं लगा था। वह भी विराट् वानर-सेनाकी उपस्थितिमें। यदि वह चाहता तो अपनी अपार सेनाके ही सहारे इन दोनों युवकोंको पराजित करनेका प्रयास तो कर सकता था। पर, आखिर उसे चोरी ही सूझ पड़ी। मनुष्य-मनोविज्ञानके सूक्ष्म-दर्शी कविने यहाँ वस्तुतः अपनी लोक व्यवहार-कुशलताका सच्चा परिचय ही कर दिखाया है। हाँ, रावणकी तत्कालीन मनोवृत्तिने उसके समस्त वैभव तथा प्रभूत पराक्रमको कुण्ठित कर डाला। उसकी बुद्धि भ्रष्ट कर डाली। बात यह है कि वह जो करने जा रहा था वह समाजके सीमा-लंघनका काम था। सचमुच संकोच करनेकी बात उसमें थी। वह स्वयं जानता था कि यह काम अच्छा नहीं है।

बस, तमो प्रकृतिके सम्राट्, कामान्ध रावणने अभिलषित सुन्दरी स्त्रीको अकेलेमें पा लिया। मगर यह क्या? रावण फिर भी अशक्त एवं असमर्थ है कि सीताको पकड़ ले। स्त्रीकी सतीत्व-सीमाके भीतर पैर रखनेमें दुराचारी राक्षस भी तैयार नहीं। अन्तमें उसे संन्यास-वेष धारण करना पड़ा। यह तो सीमाका एक पहलू है। अब दूसरा पहलू देख लें।

बुरे समयमें चारों ओरसे दुष्ट भावनायें आक्रमण कर बैठती हैं। राम तो, सोनेके मृगका पीछा करते हैं। लेकिन उसे जिन्दा पकड़नेमें सर्वश्रेष्ठ तीरन्दाज राम भी असमर्थ हैं। उसी समय, लो एक नाशक शब्द सुनायी पड़ता है—"हे भ्राता, आओ, मेरी रक्षा करो।" स्थिर-बुद्धि तथा पुरुषार्थी लक्ष्मणको जरा भी सन्देह नहीं कि वह स्वर किसका है। पर सती सीताके मुँहसे जो फटकार निकली,

उसके सुनने पर लक्ष्मण समझने लगा कि इस 'स्त्री'का अहित होनेवाला है। सीता स्वतः शान्तचित्त थीं। वह अपने देवरको पुत्रके समान मानती थीं। लक्ष्मण भी इसके अनुकूल थे। ऐसी साध्वी नारी-का यह लक्षण दुर्लक्षण तो था। अतः लक्ष्मणने आर्या भाभीको एक बार और चेतावनी दी। यह जान-कर कि इस समय भाभी सुध-बुध खो बैठी हैं, उस वीरने उद्बुद्ध स्त्रीके लिये उसकी स्वतंत्रताकी सीमा खींच दिखायी! और मृदुल तथा गूढ़ स्वरोंमें इतना तो कहा —

"माता, क्षमा हो, यह दास आपको इतना सूचित करनेकी उद्दंडता प्रकट करता है कि इस रेखाके बाहर जाना आपके लिये अहितकर रहेगा।" — यह वही रेखा थी जिसके बाहर सीतादेवीको लानेके लिये रावणने संन्यासीका वेष धारण कर लिया। यह वही रेखा थी, जिसका अर्थ समझ लेना उस 'स्त्री'के लिये परम आवश्यक था।

रावणको सीतासे सीमा-लंघन करानेके लिये कठिन प्रयास करना पड़ा। उसे किसी न किसी तरह सीताके मनको प्रलोभित करना आवश्यक हो गया। स्त्री-मनोविज्ञानके पारंगत रावणने ज्ञानोपदेशसे लेकर विश्व-दर्शन तकका नाटक खेला। तभी परम-पावनी भूमि-कन्या उस रेखाका लंघन कर पायी। तुरन्त ही, रावणकी पापी मुट्ठी पर-स्त्रीके हाथ पर पड़ी। और फिर वह भाग चला दक्षिण दिशाकी ओर — नाशकी ओर।

दो तीन दिनोंसे देवी सीता अस्वस्थ रही थीं। लक्ष्मण-रेखाका उल्लंघन करनेकी विभ्रान्ति एकदम उनमें नहीं आयी थी। प्रेमका आवरण डालकर कामिनी नारीने दो-तीन दिनोंके पूर्व उस पवित्र कुटीके पास आकर उस वातावरणको विषाक्त कर डाला था। उस समयसे लेकर उस पावन तपोभूमिकी प्राण-वायुमें अवसाद तथा आशंकाका आरम्भ हुआ।

स्त्री पुरुषसे पृथक स्वभावकी रहती है, अपनी अपूर्व सम्पत्ति लज्जाके कारण। यह धन स्त्रीका सर्वसार है। उसके रोमरोममें यह समाई रहती है और यही उसके सौन्दर्यमें स्वर्गीयताका लेपन करती है। इस दिव्य शक्तिसे स्त्री नरकको नाक बना सकती है। जो स्त्री इस विश्वोत्तर गुण लज्जासे वंचित रहती है, वह संसारको चलानेवाली कोमल वृत्तियोंसे वंचित ही रह जाती है। और वह स्त्री सृष्टिको अन्धकार-मय बना सकती है, जीवनको नीरस बना सकती है और कर्मण्यताको कुण्ठित कर देती है। अन्धकारकी भीरुताकी तरह विकारोंको तमोमय बनाते हुए, प्रेमके नाम पर एक निर्लज्ज स्त्री-रूप रात्रीके पर्देमें उस आश्रमके समीप आयी थी। शूर्पोंकी तरहके नखोंवाली उस रात्रींचारिणी स्वैरिणीने सीता-माताके संशुद्ध अन्तःकरणमें अमंगलकी तरंगें पैदा कर दीं। उन तरंगोंने सोनेकी लंकाके नाशके लिये बड़वाग्निकी सृष्टि की। देवीने लक्ष्मण-रेखाका उल्लंघन तो कर दिया, पर उन्होंने फिर आमरण अपनी अविराम अश्रुधाराके द्वारा संसारके लिये एक सीमा बाँध ली।

☆ ☆ ☆ राष्ट्रभाषाका अन्वेषक : दयानन्द

श्रीयुत् विष्णु प्रभाकर, कुंडेवालान, अजमेरी गेट, दिल्ली – ६

राजनीतिके दूषित चक्रमें फंस कर राष्ट्रभाषाका प्रश्न इस तरह उलझ गया है कि वह परस्पर प्रेम सम्पादन करनेके स्थान पर घृणाका कारण हो उठा है। आजकी राजनीतिने हमें ऐसे अनेक शब्द सिखा दिए हैं, जिनका अर्थ समझे बिना हम उनका प्रयोग करते रहते हैं। साम्राज्य-वाद एक ऐसा ही अभागा शब्द है। हिन्दी भारतकी राजभाषा या राष्ट्रभाषा घोषित हो चुकी है, लेकिन आज जो इस घोषणाको क्रियान्वित करना चाहते हैं या करने पर जोर देते हैं, उन्हें विरोधी लोग सहज-भावसे साम्राज्य-वादी कह देते हैं। राष्ट्रभाषाके प्रचारक उतावले हो सकते हैं, कूटनीतिकी उनमें कमी हो सकती है, परन्तु साम्राज्यवादी वह किसी भी दृष्टिसे नहीं हैं। यदि उन्हें साम्राज्यवादी कहा जा सकता है तो उसके लिए स्वयं अहिन्दीभाषी दोषी हैं। राष्ट्रभाषाकी खोज करते करते वे ही लोग इस निर्णय पर पहुँचे थे कि यदि कोई एक भाषा इस देशकी राष्ट्रभाषा हो सकती है तो वह हिन्दी है। आर्य-समाजके प्रवर्तक स्वामी दयानन्द सरस्वती उन अन्वेषकोंमें अग्रणी थे। और इस क्षेत्रमें उनके मार्गदर्शक थे— नवीन-ब्रह्मसमाजके प्रवर्तक बाबू केशवचन्द्र सेन। दयानन्दकी मातृभाषा गुजराती थी और सेन महाशयकी जन्म-भाषा बंगाली।

अपने जीवनके ३५ वर्ष स्वामी दयानन्दने ज्ञानकी खोजमें इधर उधर भटक कर बिता दिए। सन् १८६५ में जब स्वामी विरजानन्दसे उन्होंने विदा ली तब उनकी आयु लगभग ४१ वर्षकी थी। उसके सात वर्ष बाद सन् १८७२ में वैदिक धर्मका प्रचार करते हुए वह बंगाल पहुँचे। वहाँ महर्षि देवेन्द्रनाथ ठाकुर और ब्रह्मानन्द केशवचन्द्र सेनने उनका बड़े प्रेमसे स्वागत किया। वह संस्कृतके प्रकाण्ड पंडित थे और तब तक सरल संस्कृतमें ही बात करते थे। केशवचन्द्र सेनने उनसे कहा कि यदि वह अपनी बात अधिकसे अधिक व्यक्तियों तक पहुँचाना चाहते हैं, तो उन्हें प्रचलित देशी भाषामें अपने उपदेश देने चाहिए, ताकि आम जनता उन्हें समझ सके।

यद्यपि उस समय उनकी आयु ४८ वर्षकी थी फिर भी केशवबाबूकी यह सलाह स्वीकार करके उन्होंने प्रचलित देशी भाषा हिन्दी सीखी। और उसके बाद उसी भाषामें बोलना और लिखना शुरू कर दिया। कुछ ही दिन बाद उन्होंने स्वयं कहा, 'दयानन्दके नेत्र वह दिन देखना चाहते हैं जब काश्मीरसे कन्याकुमारी तक और अटकसे कटक तक नागरी अक्षरोंका प्रचार होगा। मैंने आर्यावर्त-भरमें भाषाका ऐक्य संपादन करनेके लिए ही अपने सकल ग्रन्थ आर्यभाषामें लिखे हैं और प्रकाशित किए हैं।'

उन्हें दूसरी भाषाओंसे द्वेष नहीं था। उन्होंने स्पष्ट लिखा है, 'जब पाँच पाँच वर्षके लड़के-लड़की हों तब देवनागरी अक्षरोंका अभ्यास करावें, अन्य देशीय भाषाओंके अक्षरोंका भी।' लेकिन अपने प्रचार-कार्यके सम्बन्धमें इधर उधर घूमते हुए उन्होंने समझ लिया था कि यद्यपि संस्कृत देववाणी है, तथापि उसमें सर्वसाधारणकी भाषा बननेकी योग्यता नहीं रह गई है। शासकोंकी भाषा अंग्रेजी विदेशी भाषा है। भाषा संस्कृति और सभ्यताका कोष होती है। प्रत्येक संस्कृतिकी अपनी विशिष्टताएँ होती हैं। और भाषा उन विशिष्टताओंकी वाहक है। भाषाके बदल जानेपर उस संस्कृति विशेषमें उथल-पुथल हो जानेकी पूरी संभावना होती है। जिस भाषाकी रूपरेखा और भाव-व्यंजना देशकी संस्कृतिसे मेल नहीं खाती वह भाषा उस देशको स्वीकार्य नहीं हो सकती।

स्पष्ट है, हिन्दीको अपनाते समय स्वामी दयानन्दका यही विचार रहा कि देशके जनसाधारण तक अपना सन्देश पहुँचानेके लिए उनकी भाषामें ही बात करना अनिवार्य है। वह समूचे राष्ट्रको एकसूत्रमें बाँधना चाहते थे और उसी भावनाको लेकर मानसिक उन्नतिका जो कार्य उन्होंने उठाया वह लोक-प्रचलित भाषाके माध्यमसे ही हो सकता था। उनके विचारोंसे और उनकी कार्यप्रणालीसे हमारा मतभेद हो सकता है। परन्तु यह सत्य है कि वह सारे देशको एक राष्ट्रके रूपमें देखना चाहते थे। एक भाषा, एक धर्म और एक संस्कृतिका प्रचार इसी मतकी पुष्टि करता है। वह व्यक्तिगत और राष्ट्रीय स्वार्थसे सर्वथा मुक्त थे। परन्तु उनकी अन्तर्राष्ट्रीयताका आधार वेद थे। इसी कारण कभी-कभी वह इतने संकुचित दिखाई देते हैं कि आश्चर्य होता है। वेदसे अलग दयानन्द शून्य हैं। वैसे उनके जीवनमें ऐसे अवसर भी आए हैं जब राष्ट्रहितकी भावनासे वे उस आधारको अपने तक ही सीमित रखनेके लिए प्रस्तुत हो गए थे। अकबरके बाद वही पहले व्यक्ति थे जिन्होंने विभिन्न धर्मावलम्बियोंका एक सम्मेलन बुलाया था। अनेक ईसाई और मुसलमान उनके परम मित्र थे। लेकिन इस समय हम केवल इतना ही कहना चाहते हैं कि वह हिन्दीको लेकर भारतकी राष्ट्रभाषा बनाने नहीं चले थे, इसके विपरीत राष्ट्रभाषाकी आवश्यकता अनुभव करते-करते हिन्दी तक आ पहुँचे थे।

हिन्दीको वह आर्यभाषा कहते थे, क्योंकि उनकी मान्यता थी कि हिन्दी शब्द अपमानजनक है। आर्यावर्तके रहनेवाले आर्य हैं, इसलिए उनकी भाषा भी आर्यभाषा ही हो सकती है। लेकिन हिन्दी शब्दके साथ जो अनेक भावनाएँ जुड़ गई थीं, उनके कारण कालान्तरमें आर्यसमाजने इसी नामको ही स्वीकार कर लिया।

स्वामीजीने अपने सभी ग्रन्थ हिन्दीमें लिखे। कलकत्ता-प्रवासके दो वर्ष बाद ही सत्यार्थ-प्रकाश प्रकाशित हुआ। उस समय उनकी आयु ५० वर्ष थी। हिन्दी सीखे हुए उन्हें केवल दो ही वर्ष हुए थे, इसलिए गलती रह जाना स्वाभाविक था। इसके अतिरिक्त सत्यार्थ-प्रकाशकी भाषा पर संस्कृत और गुजरातीका प्रभाव होना भी उतना ही स्वाभाविक था। द्वितीय संस्करणकी भूमिकामें उन्होंने स्वीकार किया है, 'संस्कृत ही बोलने तथा जन्मभूमिकी भाषा गुजराती होनेके कारणसे मुझको इस भाषाका विशेष परिज्ञान न था, जिससे भाषा अशुद्ध बन गई थी।'

लेकिन दिन-रात तीव्र व्यंग-मयी शैलीमें वाद-विवाद करते रहनेके कारण उनकी भाषा-शैली सरल और सशक्त होती चली गई। मुहावरोंका भी उन्होंने बड़ा समुचित प्रयोग किया है। उन्होंने आर्यसमाज-का यह नियम बना दिया था कि प्रत्येक आर्य तथा आर्य सभासदको आर्यभाषा तथा संस्कृत जाननी चाहिए। इसका परिणाम यह हुआ कि संस्कृतके गढ़ काशी और उर्दूके गढ़ पंजाबमें हिन्दीकी लोक-प्रियता बढ़ी। और इन दोनों भाषाओंका हिन्दी पर प्रभाव पड़ा। काशीके अनेक संस्कृतके पण्डितोंने भाषाको अपनाया। और पंजाबमें उनके अनुयायियोंने हिन्दी सीखनेसे पहले उनके ग्रन्थोंका उर्दूमें अनुवाद किया। आर्यभाषाको ईरानी लिबास पहनना पड़ा। यह प्रभाव हिन्दीके लिए बड़ा हितकर प्रमाणित हुआ। इस मिलनसे भाषामें एक प्रवाह पैदा हुआ।

स्वामीजीके कारण ही सबसे पहले आर्यसमाजने यह आवाज उठाई कि शिक्षाका माध्यम देशी भाषाएँ होनी चाहिए। गुरुकुलोंमें इस सम्बन्धमें अनेक क्रियात्मक परीक्षण हुए। अनेक वैज्ञानिक विषयोंपर मौलिक ग्रन्थ लिखे गए। पारिभाषिक शब्दोंका निर्माण हुआ। गुरुकुल काँगड़ीमें सबसे पहले हिन्दीके माध्यम द्वारा वैज्ञानिक विषयोंकी शिक्षा दी जाने लगी। केवल हिन्दी पढ़नेके लिए ही अनेक विदेशी

विद्वान गुरुकुल आए। और इस प्रकार गुरुकुलके संस्थापक बड़े बड़े विश्वविद्यालयोंके संस्थापकोंके दिलसे इस बातको दूर करनेमें सफल हो गए कि हिन्दी भाषामें उच्च विज्ञानकी शिक्षा नहीं दी जा सकती। कलकत्ता विश्वविद्यालय आयोगके प्रधान श्री सेडलरने उस समय स्पष्ट शब्दोंमें कहा था, 'मातृभाषा द्वारा ऊँची शिक्षा देनेके परीक्षणमें गुरुकुलको अभूतपूर्व सफलता प्राप्त हुई है।'

स्वामी दयानन्द मात्र हिन्दी-प्रचारक नहीं थे। उनका जो महान् उद्देश्य था उसकी पूर्तिमें वह साधनमात्र थी। इसीलिए उन्होंने इसे अपनाया था। वह साहित्यिक भी नहीं थे, लेकिन जब उन्हें हिन्दीमें लिखना पड़ा तब उनका लिखा हुआ साहित्यमें गिना जाने लगा। संयोगसे उसी युगमें गद्यका विकास हुआ। किसी भी भाषामें प्रारम्भिक साहित्य पद्यमें ही मिलता है। हिन्दीमें भी यही बात है। लेकिन उन्नीसवीं शताब्दीमें व्यवहार-वाद तथा राष्ट्रीयताके विकास आदिके कारण गद्यका जन्म हुआ। इसके अतिरिक्त उस युगमें जो धार्मिक उथल-पुथल मची हुई थी, उसके लिए भी गद्य अनिवार्य था। वाद-विवादमय प्रचारके लिए पद्य उपयुक्त साधन नहीं है। उसके लिए सरल, सहज, सशक्त और लोकप्रचलित गद्यकी आवश्यकता होती है। इसी कारण संस्कृतज्ञ और गुजराती होते हुए भी स्वामी दयानन्दकी भाषामें शक्ति और सहजता है। जैसे 'जो सत्य है उसको सत्य और जो मिथ्या है उसको मिथ्या ही प्रतिपादन करना सत्य अर्थका प्रकाश समझा है। वह सत्य ही नहीं कहाता जो सत्यके स्थानमें असत्य और असत्यके स्थानमें सत्यका प्रकाश करे, किन्तु जो पदार्थ जैसा है उसको वैसा ही कहना, लिखना और मानना सत्य कहाता है।'

यह भाषा लिखते समय उनके मनमें यह भाव रहता था कि वे लोगोंके दिलोंको जीत सकें। उन्हें शास्त्रार्थ भी करने पड़ते थे। उस समय वह तीव्र व्यंगमयी भाषाका प्रयोग करते थे। सत्यार्थप्रकाश-में भी ऐसी भाषाका प्रयोग हुआ है जैसे 'भला इन महाझूठ बातोंको वे अन्धे पोप और बाहर भीतरकी फूटी आँखोंवाले उनके चेले सुनते और मानते हैं। बड़े आश्चर्यकी बात है कि ये मनुष्य हैं वा अन्य कोई। . . . ग्रन्थोंके बनाने हारे जन्मते ही क्यों नहीं गर्भ ही में नष्ट हो गए। वा जन्मते समय मर क्यों न गए क्योंकि इन पोपोंसे बचते तो आर्यावर्त देश दुःखोंसे बच जाता।'

इस उद्धरणमें क्रोधका आवेश है तो इस दूसरे उद्धरणमें हास्य और व्यंगका सुन्दर पुट है—

'मथुरा तीन लोकसे न्यारी तो नहीं, परन्तु उसमें तीन जन्तु बड़े लीलाधारी हैं कि जिनके मारे जल, थल और अन्तरिक्षमें किसीको सुख मिलना कठिन है। एक चौबेजी, कोई स्नान करने जाए तब अपना कर लेनेको खड़ा रहकर बकते रहते हैं, लाओ भाँग, मर्ची और लड्डू खाएँ, पीएँ, यजमानका जय-जय मनाएँ। दूसरे जलके कछुए काट ही खाते हैं, जिनके मारे स्नान करना भी घाट पर कठिन है। तीसरे आकाशके ऊपर लाल मुखके बन्दर पगड़ी, टोपी, गहने और जूते तक भी न छोड़ें, काट खाएँ, धक्के दें, गिराकर मार डालें और ये तीनों पोप और पोपजीके चेलोंके पूजनीय हैं।'

उस समय परम्परागत भक्तिरसके विकृत हो जानेके कारण देश बहुत कुछ मानसिक दासतामें फँस गया था। जीवनमें बौद्धिक शिथिलता बढ़ चली थी। अन्धविश्वास और अन्धभक्तिका प्राबल्य था। ऐसी स्थितिमें जब स्वामी दयानन्दने इस बौद्धिक शिथिलताके विरुद्ध अपनी वाणी बुलन्द की तब अनायास ही उसमें शक्ति पैदा हो गई। आर्यसमाजसे प्रभावित क्षेत्रमें कविताके प्रति जो व्यापक उदासीनता दिखाई देती है वह भी इसी प्रवृत्तिका परिणाम है। एकाध अपवादको छोड़कर कोई भी सुन्दर कवि उस क्षेत्रमें नहीं पनप सका, जो पनपे उनकी भाषा वैसी ही लक्कड़तोड़ है जैसी गद्यकी। जैसे कवि शंकरका यह पद्य :

वीर. भयानक रुद्र रूप समझी रणचण्डी,
सुन मेरी किलकार गिरी गच पै हुरसुण्डी।

सत्यार्थप्रकाशकी भाषामें कुछ अशुद्धियाँ हो सकती हैं, लेकिन निश्चय ही वह चटकीली और मुहावरेदार है। उनके पत्रोंसे यह भी जान पड़ता है कि उन्होंने सत्यार्थप्रकाश मूल रूपसे संस्कृतमें लिखा। और उसकी भाषा टीका पण्डित ज्वालादत्त तथा पण्डित भीमसेनकी सहायतासे की। पर जिस भाषाका सत्यार्थप्रकाशमें प्रयोग हुआ है वह स्वामी दयानन्दके अतिरिक्त कोई नहीं लिख सकता। दूसरे संस्करणकी भूमिकामें उन्होंने लिखा है, 'अब भाषा बोलने और लिखनेका अभ्यास हो गया है। इसलिए इस ग्रन्थकी भाषा व्याकरणानुसार शुद्ध करके दूसरी बार छपवाया है।"

उनके पत्रोंसे भी इस बातकी पुष्टि होती है। सत्यार्थप्रकाश और पत्रोंकी भाषामें कोई अन्तर नहीं है। एक पत्रमें उन्होंने लिखा, 'अब कहिए उस राज्यका कि जिसमें सोलह लाखसे कुछ ऊपर मनुष्य बसते हैं। उनकी रक्षा और कल्याणका भार आप लोग उठा रहे हैं तथापि आप लोग अपने शरीरका आरोग्य, संरक्षण और आयु बढ़ानेके काम पर बहुत कम ध्यान देते हैं। यह कितनी बड़ी शोचनीय बात है।"

संस्कृतका प्रभाव उनपर इतना था कि उनकी भाषामें तत्सम शब्दोंकी भरभार है। 'पुराने' के लिए 'पुराण' और 'सबके' लिए 'सर्व' वह लिखते थे। 'पाखण्ड', 'सोलह' तथा 'बीस' आदि शब्दोंके स्थान पर उन्होंने 'पाषण्ड' 'शोलह' और 'बीश' लिखा है। लिंग, क्रिया आदिका प्रयोग भी कहीं कहीं संस्कृत व्याकरणके अनुसार हुआ है। जैसे 'कोई भी दूसरा वस्तु न था।' 'एक प्राचीन पुस्तक जो कि विक्रम के संवत् १८७२ का लिखा हुआ था।' 'विना पढ़े संस्कृत कैसे आ सकता है।' 'यह अग्निका सामर्थ्य है।'

भारतेन्दु बाबू हरिश्चन्द्रके समान 'रहै' 'चाहै' का प्रयोग भी सत्यार्थप्रकाशमें मिलता है। 'रखता हूँ' क्रियाके लिए 'धरता हूँ' उन्होंने लिखा है। यह सब उस युगकी बात है जब हिन्दीके सामने कोई निश्चित मार्ग नहीं था। ऐसी अवस्थामें एक संस्कृतज्ञ गुजरातीके लिए शुद्ध हिन्दी लिखना कठिन ही था। फिर भी संस्कृतके तत्सम शब्दोंके बीचमें उन्होंने 'गुमान' और 'खर्च' ऐसे शब्दोंका प्रयोग भी किया है। मुहावरोंका प्रयोग तो बहुत ही हुआ है, जैसे 'उन्होंने भी पूर्वोक्त विद्वान् पुरुषोंका रंग पकड़कर सनके छूछे गोले चलाए हैं'; 'लोगोंने अपना अपना छप्पर अपने अपने हाथसे छानेकी फिकर की।'

उनके बाद, आर्यसमाजने राष्ट्रभाषाके प्रचार और प्रसारके लिए जो कुछ किया वह सर्वविदित है। राष्ट्रभाषाका प्रश्न अब किसी समाज विशेषका प्रश्न नहीं रह गया है। वह समूचे राष्ट्रके जीवन-मरणका प्रश्न है। लेकिन इस प्रश्नको सुलझानेका जिन महापुरुषोंने प्रारम्भिक युगमें प्रयत्न किया, उनमें अहिन्दी भाषी संस्कृतज्ञ गुजराती स्वामी दयानन्दका स्थान प्रमुख है। इस तथ्यसे कोई इन्कार नहीं कर सकता कि जिस सत्यकी खोजमें दयानन्दने अपना जीवन खपाया था वह आज प्रगट हो चुका है। समूचा भारत अपने अन्तरमें विविधताका साज सँजोए एक राष्ट्र है और उसकी भाषा है हिन्दी। वह हिन्दी जो प्रान्तीय भाषाओंसे शक्ति ग्रहण करती है, उनको पदच्युत नहीं करती।

☆ ☆ ☆ वियोग और आँसू

श्री निरंजन आचार्य, एम. ए., नागपुर विश्वविद्यालय, नागपुर

वियोग और आँसू मानव-जीवनके बड़े ही मार्मिक पक्ष होते हैं। विरह-वेदना ही वियोगीके संतप्त हृदयसे अश्रु-स्रोत प्रवाहित करती है। वह विरह ही क्या जिसमें अश्रुपात न हो, और उन आँसुओंका क्या महत्त्व जो विरह-तापसे पिघल कर न बहे हों। वियोग यदि वज्र-शिला है तो आँसू उसे शनैः शनैः काट कर उसका दुःखभार हल्का करनेवाला जल-प्रवाह है। जी भरकर रो लेने पर हल्केपनका अनुभव होता है। वियोग न हो तो मानवके अन्तसका आँसू ढालनेवाला कारखाना ही बन्द हो जाए। चिरसत्य, दुःखकी सजीवतम अनुभूति विरहमें होती है। विरहीके पास अमूल्य मोतियोंके अतिरिक्त कुछ भी धन नहीं रहता। उसके नयनोंसे निकले ये श्वेत शुभ्र मोती भी संचित नहीं रह पाते। अपने क्षारसे गालोंको जलाते हुए ढुलक कर बह जाते हैं।

वियोग मानव-जीवनका महत् और व्यथामय पक्ष होता है। वियोगको भाषा-बद्ध करनेमें कोई चिर वियोगी ही सफल हो सकता है। संभव है विरहाग्निमें जीवन होमते हुए वह यह न बता सके कि वियोग क्या है? उसे तो अपने प्रियकी ही सुधि रहेगी। विरहलीन होकर जीना ही वियोगीके जीवनकी वह साधना है, जिसकी सिद्धि मिलन नहीं होती, क्योंकि मिलनकी अवस्थामें विरह अपनी दुःख-सम्पत्तिके साथ विलीन हो जाएगा। विरह ही प्रेमका जीवन होता है, जो उसे निरन्तर गति प्रदान करता रहता है। प्रेममें विरहसे माधुर्य आ जाता है——

> मिलन अन्त है मधुर प्रेमका, और विरह जीवन है।
> विरह प्रेमकी जागृति गति है, और सुषुप्ति मिलन है।

वियोग, योगका अभाव ही होता है। उसकी सजीव अनुभूति प्रत्यक्ष अनुभवमें होती है। विरही हुए बिना कोई आत्माके साज पर वेदना-मय विरह-गीत नहीं गा सकता। भग्न-हृदय ही दर्दीली आवाज निकाल दिलोंको दहला सकता है। दिलसे निकली आवाज ही हृदय-स्पर्शी होती है। विरही रो कर, सितम उठा-कर भी विरहमें केवल अपने प्रियतमसे प्रेम करता है। प्रियसे मिलनेके ऐसे स्वप्न देखता है जो कभी साकार नहीं होते।

वियोग 'प्रिय'से होता है। वह 'प्रिय' वस्तु हो या व्यक्ति। वह व्यक्ति भी कुरूप हो या सुन्दर-तम, भावुक हो या निष्ठुर। किसीसे प्रेम हो जाने पर हमें वह प्रिय लगने लगता है। प्रेमका अभिन्न अंग है विरह, जिसमें उसकी आत्मा, त्यागका वास होता है। विरहमें प्रियतमके सहवास एवं दर्शन सुख-का त्याग होता है। परन्तु इस त्यागसे प्रेम पुष्ट होता है। प्रेम अपने आपमें पुष्ट होकर त्यागके अनु-पातमें दिव्य और अलौकिक हो जाता है। कहना न होगा कि भक्ति और इस प्रेममें अधिक अन्तर नहीं होता। पुष्ट और दिव्य प्रेम ही, हृदयकी सच्ची श्रद्धासे ओतप्रोत हो, ईश्वरकी ओर उन्मुख होकर, भक्ति बन जाता है। भक्तिका सामान्य आशय ईश्वरीय प्रेम ही ग्रहण किया जाता है। भक्तिकी इस उच्च मनोदशा तक सबकी पहुँच नहीं होती। भक्त कहलाना आसान है। परन्तु सच्चा भक्त बन जाना जीवनकी संपूर्ण साधना है। भक्तिगत विरह अलौकिक होता है। प्राचीन भक्त कवियोंने जीवनके अमूल्य पक्ष विरहको अपने काव्यका विषय बनाया है। कई महाकवियोंने विरह-काव्योंकी रचना कर विरह-गत नाना भाव-दशाओंका अभिव्यंजन किया है। इन कवियोंकी कला प्रख्यात विरही एवं विरहिणियोंके चरित्रांकनमें सक्षम है।

कविकुल-शिरोमणि गोस्वामी तुलसीदासजीका 'श्रीरामचरित-मानस' दिव्य विरहका एक अनुपम काव्य है। 'मानस' में विरहके सात्त्विक और दिव्य स्वरूपोंका विवेचन कुशल कलाकारके हाथों हुआ है। लोक-रंजनकारी परब्रह्म रामका वियोग, तुलसी क्या उनके किसी भी दिव्य पात्रको सह्य नहीं। महाराज दशरथ रामके वनमें गमन करते ही रो-रोकर प्राण छोड़ देते हैं। श्रवणके माता-पिता द्वारा पुत्र-वियोगमें दिया हुआ श्राप मुक्तिका साधन और निमित्त बन गया। प्राणों तकका त्याग कर दशरथजीने पुत्रवियोग-को पवित्र तथा प्रेमको अमर कर दिया। आदर्श भ्राता भरत भी रामके वियोगमें राजकाज त्याग, दुःखी अवस्थामें पागलोंकी भाँति वनमें जाते हैं। भरत विरह-विह्वल हो प्रेमाश्रुओंसे उन स्थलोंको पवित्र कर देते हैं जहाँ श्रीरामने विश्राम किया था! लोकप्रिय राजकुमार रामके विरहमें नर-नारी तो क्या सम्पूर्ण अयोध्या-भूमि ही आठ आठ आँसू रोती है। प्रकृति भी मानवके रुदनमें योग देती है। तुलसीदासजीने चित्र-कूट प्रसंगमें प्रजाजनोंके अश्रुओंसे पर्वत एवं वनप्रदेश भींग जानेका वर्णन किया है। रामकी माताएँ एवं भरत चित्रकूट पर आँसुओंसे अभिषेक करते हैं।

वियोग शृंगारकी पूर्ण और मार्मिक व्यंजना सीताहरण प्रसंगके बाद 'मानस' में हुई है। सीता तो विरहसे आकुल हैं ही। परन्तु राम भी सीताके वियोगमें अपना ईश्वरत्व भूल, साधारण मानव बन जाते हैं। विरहका यही महत्त्व है। उसके राज्यमें सब समान हैं। श्रीरामकी उन्माद-दशा सीताके वियोग पर शान चढ़ा देती है।——

लछिमन समुझाये बहु भाँति। पूछत चले लता तरु पाँती।
हे खग-मृग, हे मधुकर-स्रेनी, तुम्ह देखी सीता मृगनैनी ॥

विरह-व्यथाके आवेगमें विरहीको जड़ और चेतनके भेदका भी भान नहीं रहता। राम और लक्ष्मण वियोग व्यथित अवस्थामें 'लता तरु' से भी 'सीता मृगनैनी' का पता समझा बुझाकर पूछते हैं। 'मेघ-दूत' में ठीक ही कहा है——

कामार्ता हि प्रकृतिकृपणाश्चेतनाऽचेतनेषु।

दुःखकी अतिमें शत्रु भी एक हो जाते हैं। ग्रीष्मतापसे संतप्त मृग, बाघ, मयूर और अहिके एक साथ छायामें बैठनेका वर्णन विहारीलालने किया है। रामके प्रति खग-मृग ही नहीं, लता और तरु भी संवेदना प्रकट करते हैं। 'कालिदास' के 'अभिज्ञान-शाकुन्तलम्' में भी शकुन्तलाके, कण्व ऋषिके आश्रमसे बिदा होते समय हरिण और लताएँ रुदन करती हैं। अन्य स्थल पर शकुन्तलाके वियोगमें राजा दुष्यन्तको दुःखी देख कलियाँ भी नहीं चटकतीं वरन् मौन अपना मुँह बन्द किए रहती हैं। यहाँ प्रकृति संवेदनशील हो उठी है।

तुलसीदास विरह-भावके मार्मिक चित्रकार हैं। सीताजीके लंका पहुँच जाने पर हनुमानजी द्वारा राम और सीताके विरह-सन्देशोंका विनिमय बड़ा ही मार्मिक है। विरही रामका नेह-रस पगा सन्देश सुन सीता प्रेममग्न हो जाती हैं——

प्रभु सन्देसु सुनत बैदेही। मगन प्रेम तनु सुधि नहिं तेही॥

परन्तु प्रत्युत्तरमें विरहिणी सीताका सन्देश और भी हृदयग्राही है। विरह यदि सच्चा है, तो विरहीके उसमें प्राण नहीं रह सकते। प्राणोंका उत्सर्ग ही सच्चे विरहका प्रमाण है। सीताजी सच्चे विरहमें भी प्राण न छोड़ सकीं, इसको वे अपराध-रूपसे स्वीकार करती हैं। परन्तु इस अपराधकी सफाई उन्होंने बड़े ही तार्किक शब्दोंमें दी है। इन शब्दोंमें विरहिणीके तड़पते प्राणोंकी छटपटाहट और उसकी सारी विवशता मूर्तिमन्त हो गई है——

अवगुन एक मोर मैं माना। बिछुरत प्रान न कीन पयाना।
नाथ सो नयनन्हि कर अपराधा। निसरत प्रान करहिं हठ बाधा।।
बिरह अगिनि तनु तूल समीरा। स्वास जरइ छन माँह सरीरा।
नयन स्त्रवहिं जल निज हित लागी। जरइ न पाव देह बिरहागी।।

सीताका शरीर भस्मीभूत न हो पानेके लिए नेत्र उत्तरदायी हैं। विरह-अग्निमें, निश्वासकी वायु पाकर भी शरीरके बचे रहनेका यह कितना काव्यमय कारण है? नेत्रोंने दर्शनके हित स्वार्थवश जलकी वर्षा कर दी और 'तनु तूल'में जल रहा विरहानल बुझ गया। सीता बेचारी क्या करे? रामके वियोगमें रोए बिना भी नहीं रहा जाता और आँसू प्राणोंको भस्म नहीं होने देते। इसीलिए वह विरहमें भी जीवित है। तुलसीने तो यह घोषणा कर दी है कि रामका वियोगी या तो जी ही नहीं सकता या जी गया तो बौराया हुआ जीता है—'राम वियोगी ना जीए, और जीए तो बौराए।' वास्तवमें वियोगमें हृदय पर पत्थर रखकर जीना बहुत कठिन है।

कृष्णभक्त महाकवि सूरदासजीने भी विप्रलंभ शृंगारका पूर्ण परिपाक 'सूर-सागर'के पदोंमें किया है। कृष्णके वियोगका प्रारम्भ वात्सल्य-वियोगसे होता है, जब वे बिलखते हुए गोप-बाल एवं गोपियोंको छोड़ मथुरा चले जाते हैं। यशोदा पुत्र-वियोगमें दुःखपूर्ण विलाप करती हैं जो हिन्दी साहित्यमें प्रसिद्ध है। सूरकी यशोदा विरह-विह्वला माता हैं। कृष्णका मथुरा-गमन उनकी जीवनकी धारा ही खंडित कर देता है। सूरने बिदा-वेलाका चित्रण करुण रूपमें किया है। कृष्णका रथ चलते ही जल-निष्कासित मीनकी भाँति यशोदा "पुत्र पुत्र" चिल्लाकर दहाड़ मारते हुए धराशायी हो जाती हैं। उनका हृदय एक बारगी शतधा विदीर्ण हो जाता है। अब कौन उनके हाथोंसे मथानी छीनेगा? कौन माखन चुराकर खाएगा? अब वे किसे ऊखलसे बाँधेंगी? उनके हृदयका सर्वस्व प्राण-प्यारा कृष्ण तो कभी वापस न आनेके लिए मथुराकी ओर प्रस्थान कर गया। विरहदग्ध मातृ-हृदयकी व्यंजना 'सूरसागर'में गिर रही सूरके आँसुओंकी अनेक धाराओंमें हुई है। मातृ-हृदयकी सहज परन्तु गम्भीर वेदना-चित्रणमें सूरका हृदय, माँके हृदयमें समाकर रोया और छटपटाया है। वियोगिनी माताकी लाचारी और तड़पन अपने काव्यकी धड़कनमें उन्होंने व्यक्त की है। यशोदाके हृदयकी गंभीरता विरह-दग्ध घावको सदा ताजा बनाए रखती है। यथार्थमें पुत्र-वियोगकी तीव्रतम अनुभूति एक माँको ही हो सकती है। कृष्णकी वियोगिन माताके रूपमें यशोदा अमर हैं।

प्रेमिकाएँ विरह-व्यथासे सबसे अधिक उद्वेलित हो उठती हैं। नारी-हृदय शान्त महासागर होता है, जो कभी तूफानमें उमड़ पड़ता है। वियोग नारी-हृदयको झकझोर देता है। प्रिय-वियोगमें प्रेमिका, मानसिक संघातमें जीती है। उसका व्यक्तित्व विडोलित हो जाता है। कृष्णके मथुरा-गमनने सबसे अधिक गोपियोंके मानसको उद्वेलित किया। वे कभी रोती हैं, कभी खीझती हैं। कृष्णकी रूप-माधुरीका स्मरण कर रीझती हैं तो कभी कृष्ण पर व्यंग और छींटा-कशी करती हैं। उनके हृदयमें विरह-उदधि हिलोरें लेता है। उनके सम्पूर्ण व्यक्तित्व और चरित्रमें विरहका ज्वार है, तूफानका उफान है। उनका प्रेम विरहमें पुष्ट होता है। इसलिए वे कहती हैं—

ऊधौ विरहौ प्रेम करै।

सूरकी गोपियाँ मानों वेदना-समुद्रकी उठती गिरती हिलोरें हैं, जो सम्पूर्ण व्रज-प्रदेशको जलमग्न कर देती हैं। उन्हें विरहमें विश्राम नहीं। कभी यमुनाकी ओर दौड़ उसे अपनी सहेली बनाती हैं, कभी मधुबनसे पूछती हैं कि कृष्ण-वियोगमें भी तुम हरे हो? गोपालके बिना व्रजकी कुंजें उनकी बैरिन हो गईं। सहसा वर्षाऋतु आ गई। विरह-ज्वर और दूना हो गया। समय पर मेघ आ गए, परन्तु उनके घनश्याम नहीं आए। व्रजमें हरियाली छा गई, परन्तु गोपियाँ आँसूसे भींग कर भी मन ही मन वियोगाग्निमें

दह रही हैं। रासलीलाके हास-विलासमें वे जितना हँसी थीं, अब उतना ही रो रही हैं। सुन्दर प्रकृति विरहोद्दीपक बन गई। मरण-दशामें भी अश्रुपूरित नेत्रोंमें, दर्शनकी प्यास और मिलनकी आस नहीं छूटी। उनका हृदय विरहका खजाना है। विरहमें पिया-मिलनकी आस संजीवनी होती है। उसीके आधार पर वे जीवित हैं।

विरह जहाँ मनुष्यको उतावला बना देता है, वहीं कभी कभी किसीको मूक साधक वना देता है। प्रियके वियोगमें जीवित प्रेमिका साधिका वन जाती है। कृष्ण-प्रेमिका राधाकी स्थिति गोपियोंसे अधिक करुण है। वह मूक प्रणयिनी है, जो न विलासिनी है, न ग्वालिन। वरन् दोनोंके सामंजस्य स्वरूप एक शुद्ध प्रेमिका है। ऐसी प्रेमिका जिसके पास वेदनाएँ तो हैं, परन्तु उनकी अभिव्यक्ति नहीं। वह प्रेमकी आकंठ-पूर्ण कलशी है, जो एक बार भी नहीं छलकी। राधाके वेदनामय हृदयका समग्र सौन्दर्य उसके मौनमें है। उसके विरहमें गोपियोंका-सा उतावलापन नहीं, वरन् गांभीर्य है। अपने गांभीर्यमें वह यशोदा और गोपियोंसे भी ऊँची उठ जाती है। वियोग-संतप्त हो कर भी उद्धवको कुछ भी व्यंग या कृष्णको किसी प्रकारका उलाहना वह नहीं देती। वियोग हमें वह अनमोल दुःख देता है, जो हमारे हृदय और व्यक्तित्वको माँजता है। वियोगमें संकीर्णता या कलुषिमा नहीं टिक सकती। सहज वासनाएँ भी उदात्त हो जाती हैं। हृदय विशाल और उज्ज्वल हो जाता है। सूरकी राधा वह अगरवर्तिका है, जो तिल तिल कर जलकर भी सुगन्धि देती है। अगरवर्तिका भींग जाने पर बहुत देर तक धीरे धीरे जलती रहती है। राधाकी जलन भी उसके आँसुओंसे भींग जाने पर अमर हो गई। विरहमें उसका व्यक्तित्व मँज गया। राधा वह प्रेमिका है जो द्वार पर दीपक सँजोए, चिर प्रतिक्षामें रत, सर झुकाए बैठी रहती है, परन्तु जिसका प्रियतम उसके द्वार कभी नहीं आता। महादेवी वर्माके शब्द लें, तो वह 'नीर-भरी दुःखकी वदली है।'

वियोगमें प्रियकी प्रत्येक वस्तु जहाँ उद्दीपक बनती है वहीं उनके द्वारा भेजी हुई पाती, अपने महत्त्वपूर्ण रूपमें शीतलता प्रदान करती है। सूरकी राधाके लिए कृष्णकी पाती उसके 'लोचन जल' और 'कागद मसि' मिलकर श्यामवर्णी बन, साक्षात् श्याम ही बन जाती है। वह उसे ही बार बार छातीसे लगा लेती है। विरहमें प्रियसे संबंध-भावनाके और भी दृढ़ हो जानेका यह ज्वलन्त उदाहरण है—

निरखत अंक श्याम सुन्दरके, वार बार लावति छाती।
लोचन जल कागद-मसि मिलिकै, ह्वै गई श्याम श्यामकी पाती।।

सूरकी राधा चिरविरहिणी है। यदि कृष्णके बदले, भवबाधासे मुक्ति भी मिले तो उसे अभीष्ट नहीं। कृष्णके लिए वह नरक जानेको भी तत्पर है। राधामें प्रेम अडिग और एकनिष्ठ हो गया है।

एक भुक्तभोगी ही विरहका तन्मय संगीत गा सकता है। विरहके ऐसे ही कुछ बेजोड़ गीत महाकवि विद्यापतिने भी गाए हैं। अपने व्यक्तिगत जीवनमें प्रेमी और विरही होनेसे वे अधिक तन्मय होकर मैथिलीमें गीत गा सके हैं। विरही उन्मादित भी हो जाता है, परन्तु अपने गीतोंको अमर कर जाता है। लोक-गीतोंकी करुण धुन अपनाकर विद्यापतिने करुण विरह-गीतोंमें अपने प्राण फूंक दिए हैं। सच्चे विरहमें निकले प्रत्येक शब्द आत्माकी भाषा व्यक्त करते हैं। प्रेम-दीवानी मीराके विरह-गीतोंमें भी उसकी यही आत्माकी भाषा है। वह पगली कृष्णके विरहमें तड़पती है और करुण रागिनी बजाती है। वह स्थूलसे अनन्त सूक्ष्म प्रियतममें तदाकार हो जानेके लिए व्याकुल हो जाती है। विरहमें प्रेमीकी स्थूल स्थिति शून्य हो जाती है। यौवनकालीन विरहमें वह मिलनके लिए इतना उत्सुक हो जाता है कि सहसा 'परम तत्त्व'की ओर उन्मुख हो जाता है। मीराने अपने विरहदग्ध उद्गारोंमें उस परम तत्त्वका निर्देश किया है। अपनी आत्माका निचोड़ रखते हुए वह कहती है—

मीरा कहै प्रभु गिरधर नागर, जोति में जोति मिला जा।

अपने तन्मय संगीतमें उसने निजके निर्वाण तककी कल्पना कर ली। उसकी आँसुओंसे गीली भाषा युगों-युगों तक रुलानेमें सक्षम है। प्रेमकी बेलि उसने बोई है; अपने आँसुओंसे सींच सींच कर। उसका प्रेम और विरह, आत्माका संगीत और रुदन चिर अमर है। प्राचीनकालीन भक्तोंने अपनी भक्ति और कवितामें विरहको यथोचित स्थान प्रदान किया। मानव-जीवनके इस शाश्वत पक्षको वे न भुला सके। वस्तुतः विरह-मिलन, सुख-दुःख, हास और रुदनके उतार चढ़ावका ही नाम जीवन है। ये सब परस्पर अनिवार्य एवं अनुपूरक हैं।

हिन्दी साहित्यके आधुनिक कवियोंने भी विरहके नाना रूपों और मनोदशाओंकी नवीन उद्भावनाएँ की हैं। जीवन विधाताकी कृति है और वियोग उसकी निधि। अतः विधिने ही इस अमूल्य निधिको मानव-जीवनमें उतारनेका उपक्रम किया होगा। आधुनिक कवि कल्पना करता है कि मानव-जीवनके शून्य पृष्ठ पर स्वयं विधाताने इसे अपनी निष्ठुर लेखनीसे लिपिबद्ध किया होगा। विरहके अंकनकी कल्पना श्री पंतजीने की है—

शून्य जीवनके अकेले पृष्ठ पर
विरह . . . अहह! कराहते इस शब्दको
किस कुलिशकी तीक्ष्ण तिरछी नोंकसे
निठुर विधिने आँसुओंसे है लिखा।

विरह एक कराहता हुआ शब्द है। पंतजीकी मान्यता है कि विरह अमर है—

मिलनके पल दो चार; विरहके कल्प अपार।

वियोग काव्यात्मक भाषामें कवि-हृदयकी भावात्मक अनुभूति कही जा सकती है। इसीलिए उपेक्षिता उर्मिलाके विरहसे प्रभावित हो राष्ट्रकवि श्री मैथिलीशरण गुप्तजीकी महाजनीने उसके अपार अश्रु-सागरको 'साकेत' महाकाव्यमें सीमित करनेका प्रयास किया है। विरहने ही राजसी ठाठयुक्त राजवधू उर्मिलाको तपस्विनी बना दिया था। उसने राजमहलमें रहकर प्रेमयोगकी चौदह वर्षों तक तपस्या की थी। विरह कल्पना-प्रसूत भाव होनेसे काव्यका प्राण कहा जा सकता है। विरह अश्रु उत्पादक होता है। और अश्रुकणको पंतने 'विश्वका काव्य' कहा है। जिसके हृदयमें विरह होता है, उसमें काव्य अर्थात् अश्रुकण निहित होना स्वाभाविक है। विरही बुलबुलका दर्दभरा संगीत वसन्त ऋतुमें प्रेमगीत कुहूकने वाली काली काली कोयलके मीठे स्वरोंसे कहीं अधिक सजीव लगता है। कहा जाता है बुलबुल गीत गानेके पूर्व अपना हृदय कांटेसे चीर देती है तब कहीं पीड़ाके गान गाती है। यह कंटक विरह ही हो सकता है। पीड़ाके गान अमर होते हैं, क्योंकि वे विरही कविके हृदयसे निकलते हैं। कविका हृदय भी वियोगी हुए बिना व्यथामय हृदयग्राही कविताकी रचना नहीं कर सकता। कवि पंतजीने आदि कविकी कल्पना विरही रूपमें करते हुए कहा है—

वियोगी होगा पहला कवि
आहसे उपजा होगा गान।

आदि कविका गान दग्ध अन्तसकी आहोंसे उत्पन्न हुआ होगा। यही आहें उसकी आँखोंसे चुपचाप कविता बन उमड़ पड़ीं।

उमड़कर आँखोंसे चुपचाप
बही होगी कविता अनजान।

इसी प्रकार विरह और प्रेम महाकवि 'प्रसाद' के काव्यका भी प्राण है। विरहमें दुःख, दिन काटनेका सहारा भी बन जाता है। उसके आधार पर विरही अपने प्रियतमको चुनौतीके स्वरोंमें उपालम्भ भी दे देता है। प्रसादने कहा है—

निष्ठुर जाते हो, जाओ,
अपना भी कोई होगा,—
प्रत्याशा विरह निशा की,
हम होंगे औ' दुःख होगा।

आधुनिक मीरा मानी जानेवाली कवयित्री महादेवीके हृदयने अनन्त ईश्वरसे अलौकिक वियोगकी कल्पना की है। उनके अनुसार सृष्टि, सृष्टाकी वियोगिनी है। विश्व नश्वर है। परन्तु इस नश्वर पार्थिवतामें कवयित्री जीवनका माधुर्यमय सौन्दर्य देखती है। इसीने लीलामयके चरणोंके प्रति लोकजीवनमें विरहकी सृष्टि की है। मानो प्रत्येक आत्मा बिरहन है। जीवन इसीलिए 'विरहका जल जात' है—

वेदनामें जन्म, करुणामें मिला आवास;
अश्रु चुनता दिवस इसका अश्रु गिनती रात
जीवन विरहका जलजात।

—'नीरजा'

इसीलिए 'रश्मि' में महादेवी स्वयंको अथवा सृष्टिको सृष्टाका उच्छ्वास कहती है।

जन्म ही जिसको हुआ वियोग,
तुम्हारा ही तो हूँ उच्छ्वास।

बिरहनके लिए त्यौहार और पर्वोंका क्या महत्त्व? वे सब तो उसको त्रासदायक हैं। दीवाली आई परन्तु विरहकी अग्नि और भी भड़क उठी। लौकिक विरहमें बिरहनकी व्यथा एक कविने दीवालीके सन्दर्भमें इन शब्दोंमें गाई है—

लो तेलबातीका हो गया सम्मेलन।
शलभ भी आ गया नाचनेको दीपक संग।।
पर बिरहनका तो जलता है अंग-अंग।
चिर विरहमें, बता वह नाचे अब किसके संग।। ?

कविका प्रश्न बड़ा सटीक है। यह तो हुई अलौकिक और लौकिक विरहकी बात। मनुष्यमें भावप्रकाशनकी सहज प्रवृत्ति होती है। परन्तु उसमें भी भावोंसे वियोग होता है। यह कुछ अटपटा अवश्य है, परन्तु जिन्हें एक अर्सेसे दिलमें सँजोए रखा उन्हें एकदम कवि या लेखक कैसे कह दे कि 'तुम दिलसे जाओ।' निष्ठुर जगत उन्हें भी लूट लेता है। भावनाओंसे वियोगमें भी एक अजीब दुःख होता है। महाराजकुमार डॉ० रघुवीरसिंह 'शेष स्मृतियाँ' की भूमिकामें इस दर्दकी व्यंजना करते हैं—

"हाँ! अपने भावोंको लुटाने निकला हूँ, परन्तु फिर भी किस दिलसे उन्हें कहूँ कि जाओ। बरसोंका साथ छूट रहा है। . . . जानता हूँ मेरे भाव पराए हो चुके हैं, फिर भी आज उनको सर्वदाके लिए बिदा करते दो आँसू ढलक पड़ते हैं। अब किन्हें मैं अपनी सम्पत्ति समझूँगा? . . . परन्तु अब कहाँ तक लाग लपेट? बिदा! अलबिदा!"

यथार्थमें विरहकी आँधीमें अच्छे अच्छोंके पाँव डगमगा जाते हैं, क्योंकि सूक्ष्मता उसमें प्रधान हो जाती है। प्रेम-भवनकी नींव यदि दृढ़ न हो तो वह ढह जाता है। कभी विरहीका साहस भी हाथ टेक देता है। एक उर्दू शायरके शब्दोंमें अधीर होकर विरही मिलनमय मृत्युको अपने जीवनसे श्रेष्ठ समझ लेता है—

हिज्रकी जिन्दगीसे मौत भली,
जिसमें सब कहें विसाल हुआ।

कभी विरह असह्य भी हो उठता है। विरहमय प्रेमपथ एवं कर्तव्य-पथ कुछ भिन्न दीखते हैं। विरहमें कर्तव्य-पालन दुष्कर है। परन्तु इनके समन्वयमें ही जीवनका आदर्श है। यह समन्वय हमें अपनी पूर्णावस्थामें गौतम पत्नी 'यशोधरा' एवं चैतन्यकी प्रेमिका 'विष्णु-प्रिया' में परिलक्षित होता है। 'यशोधरा' अपने पतिको भेंट चढ़ानेके लिए राहुलको पाल पोस कर बड़ा करती है। विरह-जीवनका वह आधार है। 'विष्णु-प्रिया' पति-वियोगमें सासकी सेवा एवं लोकधर्मका निर्वहण करते हुए चैतन्यका मन्दिर बनवाती है। विरह कर्तव्य-पालनमें प्रेरक भी होता है। सीताका वियोग रामको लोक-कल्याणमें प्रवृत्त करता है। लोकपक्षमें विरहका यही पुनीत स्वरूप है। वियोगीकी अवस्थाएँ, विरह-अवधि एवं वातावरण पर निर्भर होती हैं। अल्पकालिक विरही संयोग-सुखके स्वप्नोंमें खो जाता है। परन्तु उर्मिला इस अवस्थामें भी विरह-साधना करती दीखती है। सच्चे प्रेमकी कसौटी विरह-वेदना सहन करनेकी क्षमता है। भक्तिके अलौकिक विरहक्षेत्रमें, विरही अपने प्रियतमसे नैकटच स्थापित करता जाता है। भक्तोंने इसकी व्यंजना की है। अन्तमें जीवनके एक सौभाग्यपूर्ण स्वर्णिम दिवसकी शुभवेलामें, वह अपने 'अनन्त प्रियतम' में लीन हो, निजका अस्तित्व समाप्त कर देता है। मीराके समान कृष्णमूर्तिमें वह समा जाता है। बस यही है स्थूलसे उत्पन्न लोकमें पले अलौकिक विरहका अनन्तमें अन्तका इतिहास।

मानवजीवनका करुणामय दूसरा पक्ष है आँसू। इससे तो प्रायः सबका परिचय है। 'आँसू' मनुष्यके शरीरमें गड़ा हुआ मोतियोंका खजाना है। ऐसा खजाना जिसमें से इच्छानुसार मोती निकाल लेने पर भी भंडार समाप्त नहीं होता। मानवके भावुक पक्षका अभिव्यंजक क्षारपूर्ण यह जलबिन्दु ही होता है। यह क्षार-सागर नयनोंकी कोरोंकी ओटमें, अदृश्य रहता है। भावनाका लघुसंकेत पाकर आँखोंके रास्ते अविरल प्रवाहित हो उठता है। प्राचीन काव्यमें विरहसे संपृक्त आँसूका भी विषय बनना स्वाभाविक था। विरह काव्य रचयिताओंने प्रणयगत अश्रुपातका वर्णन, परंपरागत रूपमें किया है। विरह शृंगारमें अश्रुपातका अपना महत्व है। मध्ययुगीन सूफी महाकवि जायसीने 'पद्मावत' महाकाव्यमें रक्तके आँसू गिरनेका वर्णन किया है। यह अश्रुपातका अत्युक्तिपूर्ण चित्रण कहा जा सकता है। जायसीके प्रमुख पात्र रत्नसेन, नागमती, पद्मावती दुःखमें 'रक्तका आँसू' बहाते हैं। संपूर्ण विश्वके अश्रु-जलधिमें बूड़ जानेके वर्णनमें कवि कहता है–'रोवत बूड़ी उठा संसारू।' जायसी प्रेमकी पीरके महान् गायक थे। नागमतीका विरह-वर्णन उन्होंने आँखोंमें आँसू भर कर, गली गलीमें सुनाया था। कहा जाता है इस एकनयन कविका दर्दीला राग सुन, श्रोता भी मंत्रमुग्ध हो, क्रंदन करने लग जाते थे। पद्मावतके उपसंहारमें उन्होंने उसकी कथाको स्वयंके रक्त और अश्रु-मिश्रित लेईसे जुड़ा हुआ कहा है। उनकी कथा प्रेमकी पीर जगा देती है–

मुहमद कवि यह जोर सुनावा। सुना सो प्रेम पीरका पावा।
जोरे लाय रकत ले गये। प्रेम प्रीति नयनहिं जल भये।।

जायसीका अश्रुपूर्ण 'नागमती विरह-वर्णन' साहित्य-जगत्में अद्वितीय है।

सूरदासका विरह-वर्णन तो आँसूओंसे ही गीला है। जैसा कि हम देख आए हैं उनकी गोपियोंके नैन नित्य प्रति बरसते ही रहते हैं। गोपियोंका रुदन कहीं कहीं ऊहाको छू गया है। फिर भी उनकी यह उक्ति बड़ी मार्मिक है–

निसि दिन बरसत नैन हमारे।

सूरकी राधा ही केवल मूक रुदन करती है। गोपियोंके आँसूसे तो व्रजमें कीचड़ हो जाता है; परन्तु

राधाके आँसू हृदय-प्रक्षालन करते हैं। मध्ययुगीन काव्यमें विरहके अन्तर्गत अश्रुपातका, परंपरा-सिद्ध ही वर्णन हो सका। रीतिकालीन कवियोंनें नायिकाको अश्रुपातमें आगे पीछे चलते हुए बताया। ठाकुर और घनानंद जैसे ही कुछ कवियोंने नीर भरी अँखियोंकी प्यासकी बात कही। प्राचीन काव्यमें प्रकृतिका मानवके साथ रुदन एक विशेष ढर्रे पर बताया जाता था। इसकी परंपरा संस्कृत-साहित्यसे चली आ रही थी। सूर, तुलसी, जायसी आदि महाकवियोंको छोड़, सब कवियोंने विप्रलंभ-श्रृंगारके शास्त्रीय विवेचनमें खानापूर्तिके लिए आँसुओंका वर्णन किया। भावनावीन्य वहाँ परिलक्षित नहीं होता। विरह-श्रृंगारसे अधिक भक्तिमें बहे भक्तोंके आँसू प्रभविष्णु थे। परन्तु उनका प्रभाव भक्तों तक विशेष था।

हमारी आधुनिक कविता प्राचीन परिपाटीको छोड़ भावक्षेत्रमें स्वच्छंद विचरण करते हुए चली। खड़ी बोलीके काव्यमें आँसूको लेकर अनेक उद्भावनाएं की गई हैं। आँसू पर अनेक कवितायें, यहाँ तक कि 'मुक्तकबद्ध' काव्य भी रचा गया। महाकवि हरिऔधने 'आँसू' कवितामें आँसुओंके बहनेका वर्णन निम्नवत् किया है—

सासते करके औरोंकी। सासते सहते हैं आँसू।।
अगर कुछ असर नहीं रखते। किसलिए बहते हैं आँसू?
क्यों नहीं उसके सब दुखड़े किसीसे कहते हैं आँसू?
कलेजा मलनेसे ही तो। निकलते रहते हैं आँसू।

आँसुओंका असर स्वयं-सिद्ध है। आँसू अपने प्रभावमें दूसरेकी आँखसे आँसू निकाल देते हैं। कलेजेमें जब वेदना तिलमिलाती है, घाव रिसने लगते हैं तब आँसू निकलते हैं। किसीकी यादमें जब कवि अनूठे मोतीके दाने पिरोने लगता है तब अपने आपसे पूछता है—

कलेजा मेरा जलता है, यादमें किसकी रोता हूँ?
अनूठे मोतीके दाने, किस लिए आज पिरोता हूँ?

हृदयके उपवनमें कभी एक फूल खिला था। उस फूलके मँहकनेसे सारा बाग मँहक गया था। कोई निष्ठुर उसे तोड़ ले गया। बाग उजड़ गया। अब क्या आश्चर्य है उसके लिए बाग तो ठीक रात भी रो दे।—

बाग जिस फूलके मिले मँहका
फूल वह तोड़ ले गया कोई।
ओस आँसू बहा-बहा करके।
रात उसके लिए बहुत रोई।।

प्रभातकी वेलामें फूलों पर बिखरे ओसकणोंको फूलोंके आँसुओंके रूपमें कल्पित किया गया है। नश्वर जीवनकी नपी-तुली परिभाषा देते हुए 'दिनकर' कहते हैं—

फूलों पर आँसूके मोती और अश्रुमें आशा
मिट्टीके जीवनकी छोटी नपीतुली परिभाषा।

जब कोई व्यथा नहीं जानता, तब अकेलेपनमें, रोते रहनेके अतिरिक्त और क्या चारा है? एक कवयित्रीने स्वयंसे कहा है—

अकेली पगली रोती रिह
हृदयको आँसूसे भर ले।
व्यथा नहीं जानेगा कोई
सुखद प्रातः तक तू रो ले।।

एक ही फूल पर मुस्कराहट भी है, और ओसकण रूपी आँसू भी। महादेवी वर्माकी प्रेमिकाने इसे देखा। और जब किसीने उनसे कह दिया कि, प्रिय-मिलन तो स्वप्न है, तब कितने काव्यात्मक ढंगसे तर्क द्वारा उन्होंने आँसू अपने, और मुस्कान प्रियकी सिद्ध कर दी—

कैसे कहती हो सपना है
अलि, उस मूक मिलनकी बात?
भरे हुए अब तक फूलोंमें
मेरे आँसू, उनके हास!

महादेवी वर्माने आँसूको विस्मृत संगीत तथा प्राणोंका, बिखरे वसंतका शेष इतिहास कहा है। यह इतिहास जीवनमें कभी लौट कर नहीं आता। निजके संपूर्ण जीवनका सार आँसूमें निहित कर वे समयके प्रस्थान कर रहे अतिथिसे प्रश्न करती हैं—

समाहित है अनन्त आह्वान यही मेरे जीवनका सार
अतिथि! क्या ले जाओगे साथ मुग्ध मेरे आँसू दो चार?

उर्दू कवियोंने भी आँसूओंका सुन्दर वर्णन किया है। जब हृदय गमसे भरा हो, और कोई हमदर्द दिलका हाल पूछ बैठे तो वह जालिम प्रतीत होता है। क्योंकि इरादा लाख मुस्करानेका हो आँखोंसे आँसू निकल ही जाते हैं—

ये किस अन्दाजसे जालिमने मेरा हाले दिल पूछा
इरादा मुस्करा देनेका था, आँसू निकल आए।

इसी प्रकार एक शायर साहब, अपनी आँखोंसे बहे आँसुओंके सागर नाम पा जानेका हाल कहते हैं। आँसुओंका समुद्र मर्यादामें नहीं बंध पाता।

समुंदर कर दिया लोगोंने उसका नाम कह कह कर
हुए थे जमा कुछ आँसू मेरी आँखोंसे बह बह कर।

किसी दुःखी हृदयीके नयनसे ढुलका एक आँसू भी कमाल पैदा कर सकता है। आँसू न हो तो, व्यथित प्रेमीके हृदयकी तड़प एवं लगनको कौन व्यक्त करे? बुलबुलको लक्ष्य कर एक कवि कहता है—'ऐ बुलबुल रोती क्यों है? तू अपने अंदर इतना कमाल पैदा कर कि जिस जगह तेरा एक अश्क गिर पड़े, वहीं गुलशन पैदा हो जाए।' वस्तुतः हसीनोंका मुस्करा देना, कोई हसी नहीं होता। शबनम जब रात भर रोती है तब कहीं सुबह गुंचे खिलते हैं—

खिले हुए गुंचे, जब रोई है रात भर शबनम।

यह तो हुई बुलबुल और शबनमके रोनेकी बात। कभी कभी दीवानोंके मुस्करानेमें भी इतना दर्द छिपा रहता है कि निर्जीव बुत (मूर्ति) भी आँसू बहा देती है—

न पूछो दर्द कितना है हमारे मुस्कुरानेमें
बहा देती है बुत आँसू, मगर हम मुस्कुराते हैं।

एक बार प्रेमीके अश्रुपूरित नेत्रोंसे आँसू प्रवाहित होने लगते हैं, तो लाख प्रयत्नों पर भी वे रुकनेका नाम नहीं लेते। वे फिर मंथर गतिसे थमते-थमते ही थमते हैं। क्योंकि रोना कुछ हँसी नहीं होता जो कभी भी प्रकट हो जाए फिर लुप्त हो जाए। रुदन हँसीसे अधिक स्थायी होता है। आँसुओंका ज्वार बहुत काल बाद उतरता है। आँसुओंकी झड़ी एक बार आरंभ होनेके बाद शीघ्र बंद नहीं होती। इसीलिए उर्दू शायर 'मीर'ने एक तथ्यका उद्घाटन करते हुए रोनेवालोंको आगाह करते हुए कहा है—

थमते थमते थमेंगे आँसू, रोना है कुछ हँसी नहीं है।

हिन्दी कवियोंने और भी अच्छी अच्छी कल्पनामें आँसुओंको बाँधा है। विरहमें प्रेमी अथवा प्रेमिकाके लिए आँसू बहाना जीवनका क्रम बन जाता है। विरहकालमें बहाए आँसू अनमोल होते हैं। प्रियकी सुधि जब रह रह कसकती है, तब नयन भी रोने लगते हैं। विरहिणीके लिए एक मात्र आधार प्रियका स्मरण भी, जब उसे रुलाने लगता है तब उसकी बड़ी करुण दशा हो जाती है। प्रियकी मृदु मुस्कानमें, जहाँ उसे फूल दीखते हैं वहीं नयनोंसे निसृत, आँसूके बिंदु मोती-से प्रतीत होते हैं। श्री मैथलीशरण गुप्तके 'साकेत' की उर्मिला प्रियस्मृतिमें रोकर कहती है–

सखे जाओ तुम हँस कर भूल, रहूँ मैं सुधकरके रोती।
तुम्हारे हँसनेमें हैं फूल, हमारे रोनेमें मोती।।

सुमित्रानंदन पंत तो आँसूको विश्वका काव्य कहते ही हैं। अपनी 'आँसू' कवितामें प्रेमकी विफलतामें, निराश होकर हृदयसे रोनेको कहते हैं–

हृदय रो! अपने दुःखका भार
हृदय रो! उनका है अधिकार
हृदय रो! यह जड़ स्वेच्छाचार
शिशिरका-सा समीर संचार।

परन्तु जब साश्रुनयनोंसे कवि सब ओर दृष्टि दौड़ाता है, तव उसे सर्वत्र वही दीखता है जो उसकी आँखमें है। क्रंदन ही सर्वत्र व्याप्त है। केवल उसका हृदय ही नहीं रोता वरन्–

सिसकते हैं समुद्रसे मन
उमड़ते हैं नभसे लोचन
विश्ववाणी ही है क्रंदन
विश्वका काव्य अश्रुकन।

आँसुओंका जीवनमें उतना ही महत्व है, जितना कि विरह-व्यथाका। पंतजीका अश्रु-प्रेमी कवि उद्घोष करता है कि 'बिना आँसूके जीवन भार है।'

बिना दुःखके सब सुख निस्सार
बिना आँसूके जीवन भार।

प्रेमीके नयनाश्रु तो उसके हृदय-घटमें प्लावित प्रीतिको प्रकट कर देते हैं। सच्चा प्रेम छिपानेसे नहीं छिपता, यद्यपि प्रेमका गोपन ही उसकी सफलता है। प्रेमका प्रतिनिधित्व करते हुए ये शुभ श्वेत जलकण मौन रूपमें प्रेमको अभिव्यक्त कर देते हैं–

प्रेम छिपाया ना छिपे जा घट परगट होए।
जो मुखसे बोले नहीं, नयन देत हैं रोय।

बिना रोए कुछ भी नहीं मिलता। कबीरने कहा है कि रोनेसे ही प्रीत करना चाहिए। क्योंकि रोए बिना 'प्रेम पियारा, मीत' नही मिलता। प्रियतमके विरहमें दीर्घकाल तक निरन्तर रोते रहनेके पश्चात्, रोनेवालेको अपने आँसुओंसे प्रेम हो जाता है। फिर वह बात बात पर संचित मोती नहीं लुटाता। तृप्तिसे उसे घृणा हो जाती है। उसके विरहके आँसू प्रेममय आनन्दाश्रुओंमें परिणत हो जाते हैं। वह प्रेमीके प्रेममें सदैव रोता रहना चाहता है। उसे अपनी प्रियदर्शनकी प्यासी आँखोंमें प्रेमका मादक काजल आँजा हुआ दीखता है, जिसे वह बहाना नहीं चाहता। इसी इच्छाको महादेवी व्यक्त करती हैं—

मेरे छोटे जीवनमें देना न तृप्तिका कण भर
रहने दो प्यासी आँखें भरतीं आँसूके सागर।

आँसूके सागर भरते हुए भी, आँखें प्यासी ही रह जाती हैं। परन्तु एक बार रो लेने पर फिर न तो आँसू सूखते हैं न ही ओठों पर हँसी आती है। आँखोंका निरन्तर बहते रहना, दुःखी हृदयको सन्तोष प्रदान करता है। क्योंकि प्रेमकी भाषामें कहा जाता है कि एक दो आँसू तो और आग लगा देते हैं। आँसू मानव-जीवनका मानवीय और हृदयद्रावक सत्य है। अपने दुःखमें रोना आसान है। जिसको दूसरोंका दुःख भी रुला दे, उसे हमारे यहाँ सन्त-हृदय कहा गया है। प्रेम हो, विरह हो या आनन्द, आँसू मनोदशा व्यक्त करनेका सबसे बड़ा साधन है। गमका भार हल्का करनेका यही उपाय है। वेदनाका विरेचन या निकास, आँसूओंके द्वारा ही होता है। यदि आँसू न होते तो दुःखका वेग कोई भी नहीं सम्हाल पाता। आँसूका महत्त्व बताते हुए श्री बालकृष्णजी भट्टने आँसू नामक निबन्धमें लिखा है—

"यदि सृष्टिकर्ता अत्यन्त शोकमें अश्रुपातको प्राकृतिक न कर देता तो वज्रपात सम दारुण दुःखके वेगको कौन सम्भाल सकता?"

वास्तवमें आँसूके अभावमें दुःखके वेगसे, मानवके सुकोमल हृदयकी क्या स्थिति होती? इसकी कल्पना ही की जा सकती है।

हिन्दी-साहित्यके प्रसिद्ध कवि प्रसादने 'आँसू' नामका मुक्तकबद्ध महान काव्य लिखा है। इसमें कविने अपने प्रियतमके प्रति बहाए आँसूको, इन मुक्तकोंमें संचित किया है। 'आँसू' को अनुपम विरह-काव्य भी माना जाता है। दुर्दिनमें जब धनीभूत पीड़ा, प्रियकी स्मृति बन मानसमें छा जाती है तब वही आँसूके रूपमें बरस जाती है—

जो धनीभूत पीड़ा थी मस्तकमें स्मृति-सी छाई
दुर्दिनमें आँसू बनकर वह आज बरसने आई।

विरहमें प्रेम वह मादक क्रीड़ा बन जाता है जो हृदय हिला देती है। प्रेम अब कविका हृदय हिला देता है। कविके जीवनमें, कभी उसके प्रियतम अनन्त सुख और मस्ती लेकर आए थे। परन्तु वह दुर्दिन भी आया, जब वे धीरेसे सब कुछ समेट कर न जाने कहाँ चल दिए? अब बेचारे कविके व्याकुल प्राण रोते हैं। कवि कहता है—

इतना सुख ले पल भरमें
जीवनके अन्तस्तलसे
तुम खिसक गए धीरेसे
रोते अब प्राण विकलसे।

कवि प्रियतमके आगमनकी सुधिको भुला नहीं पाता। यद्यपि उनका आगमन एक स्वप्नकी बात बन गया है। कविका प्रेम अब विरहमें विगत कहानी बन गया है। परन्तु उसे अपनी वह मादकता भूली नहीं है, जब प्रियतमसे प्रथम परिचय हुआ था। मधुर चाँदनी रातोंमें हँस हँसकर, खिलकर, प्रेमभरी बातें कर, प्रियतमने उसे मदहोश बना दिया था। परन्तु जैसे ही संज्ञा आई, विरहका पल युग सम प्रतीत हुआ और उसे लगा जैसे उसे उसका प्रिय झिटक गया। अब उतरे हुए नशेमें वह बिलख पड़ता है—

मादकतासे आए (वे)
संज्ञासे चले गए (वे)
हम व्याकुल पड़े बिलखते,
थे उतरे हुए नशेसे।

अब दुःख ही उसका चिर साथी बन जाता है। उसके मानससे गमन कर प्रियतम ऐसे लोकमें छुप गए जहाँसे केवल शीतल समीर उनका स्पर्श करता आता है। प्रेमीको वह सिहरनसे पूर्ण कर रुला देता है। आँसूधारा बरसने लगती है—

शीतल समीर आता है
कर पावन परस तुम्हारा
मैं सिहर उठा करता हूँ
बरसा कर आँसू धारा।

अब उसके प्रियतम दिव्य और अलौकिक हो गए। परन्तु कविको रुदन करनेके लिए अकेला छोड़ गए। कविका हृदय क्षितिज-सा उदार बनता जाता है। परन्तु वह यह नहीं भुला पाता है कि वे कभी उसके हृदयमें भी आए थे।

पर एक वार आए थे निस्सीम गगनमें मेरे।

कवि वेदनाके उद्दाम आवेगमें अपने निष्ठुर प्रियतमको अपनी करुण कहानी सुनाता है। यहाँ प्रसादने उस मार्मिक दृश्यका चित्रांकन किया है, जिसमें विरहीकी आँखोंसे टप-टप आँसू गिरते हैं, उसकी साँस साँसमें सिसकियाँ समा जाती हैं। इस दृश्यकी कल्पना–मात्रसे ही किस भावुककी आँखोंमें पानी नहीं आ जाता? अपने निष्ठुर प्रेमीका सुमन नोंचना, और स्वयंका रुदन प्रसादने आँसूमें तूलिका डुबाकर, यों चित्रित किया है—

रो रोकर सिसक सिसक कर
कहता मैं करुण कहानी
तुम सुमन नोचते सुनते
करते जानी अनजानी।

प्रसाद वेदनाके महान् गायक हैं। जब प्रेमी रोते रोते थक जाता है तब उच्छ्वास निकलते हैं। उसे फिर भी नींद नहीं आती है। उसकी रोई आँखोंमें नींद एक स्वप्न बन जाती है। वह अपनी इस स्थिति पर कहता है—

उच्छ्वास और आँसूमें
विश्राम थका सोता है
रोई आँखोंमें निद्रा
बनकर सपना होता है।

कविकी आहें अमर हो गईं। वह अब भी उन प्रियतमको अपनी आहोंमें सजग कर लेना चाहता है। उसके प्रियतम अब अधरोंसे हँसते और आँखोंसे रोते हैं—

मेरी आहोंमें जागो
सुस्मितमें सोनेवाले।
अधरोंसे हँसते हँसते
आँखों से रोनेवाले।

प्रसादको अपनी आहों और [illegible]ता पर अपूर्व गर्व है। उन्हें अपने प्रेम पर विश्वास है। निष्ठुर प्रियतमको उनका विरही हृदय चुनौती देता है। वह प्रियतमको रुलानेकी कल्पना करता है। वे आएँगे और रो रोकर उसे अपनाएँगे यही प्रेमीकी दर्पोक्ति है। उसकी आहें प्रियतमको खींचकर ले आएँगी। वह अपनी व्यथा और बढ़ा देता है—

इस शिथिल आहसे खिंचकर
तुम आओगे — आओगे।
इस बढ़ी व्यथाको मेरी
तुम रो रोकर अपनाओगे।

आँखोंमें आँसू और हृदय पर गमका भार लिए, प्रसादका कविहृदय अपने प्रियतमकी खोजमें निकलता है। वह राहमें पूछता जाता है— पाठकोंसे ही पूछ लेता है—

अरे कहीं देखा है तुमने मुझे प्यार करनेवालेको
मेरी आँखोंमें आकर फिर आँसू बन ढरनेवालेको।

प्रसादके इन आँसुओंकी सबसे बड़ी विशेषता यह है कि उन्होंने अपनी इस धाराको, चिरदग्ध दुखी वसुधाको, हरीभरी करने एवं जगतीको मंगलमयी आलोक-किरण देनेमें, उन्मुक्त कर दिया है। उनके आँसू अब जगके, प्रेमीमात्रके हृदयके आँसू हैं। कुछ भी हो इतना अवश्य है कि पाठक तो ठीक, प्रसाद-का रहस्यमय प्रियतम भले कैसा ही हो, एक बार अवश्य आँसू बहा देता होगा। इसीलिए प्रसादने उसके भी रोनेकी कल्पना की है। प्रसाद 'आँसू' के रचयिता ही नहीं जनमानसको अश्रुधारासे तरंगित कर देनेवाले महान् कवि हैं। उनके आँसू व्यक्तिगत होने पर भी विश्वव्यापी हैं।

जब कवि सम्पूर्ण विश्वसे विरुद्ध हो जाता है, तब वह विश्वके साथ साथ अपने पर भी रोने लगता है। वह अपने रुदनको व्यापक कर देता है। ऐसा कवि उन्मत्त अवश्य होता है, परन्तु उसे पागलकी संज्ञा नहीं दी जा सकती। महाप्राण निराला आज ऐसे ही कवि हैं। एक कोठरीके कोनेमें पड़े हुए भी विश्ववाणी — क्रंदनमें अपने गीतोंके स्वर मिलाते हैं। अपने गीतोंके स्वरोंमें वे स्वयं पर रोते हैं। विश्वभरकी करुणा उनकी आँखोंसे गलित होने लगती है। विश्वका प्राण, यह महाप्राण कवि कभी खीझ कर अपनी चिता भी सँजोता है और कहता है, 'मैं अपने पर अंगारे रख जल जाऊँगा।'

अपने पर मैं ही रोता हूँ
मैं अपनी चिता सँजोता हूँ
जल जाऊँगा अपने करसे रख अपने ऊपर अंगारे!

यह कविके जीवनके असह्य पीड़ामय क्षणकी अभिव्यक्ति है, जब वह जल मरनेको तत्पर हो जाता है।

आँसू जब आँखसे विच्छिन्न होता है, तब भी लेखकको दुःख होता है। कभी लेखकका स्वप्नलोक भी उसके आँसूओंमें बह जाता है। यह अत्यन्त पीड़ाकारी होता है। महाराजकुमार रघुवीरसिंह ऐसे आँसुओं पर विलाप करते हैं—

"स्वर्गने दो हिचकियोंमें दम तोड़ा। उसके निर्जीव शवको देखकर ढलक पड़े दो आँसू! ... हाँ! गरम गरम तपतपाए हुए दो आँसू! . . . आह! ये आँसू भी इन आँखोंको छोड़कर चल दिए।"

पाठकोंको आश्चर्य होगा, ये आँखसे बिन्दु रूपमें ढुलक पड़नेवाले गर्म आँसू भी अपने स्मारकमें अमर हो जाते हैं। किसीके हृदयका आँसू भी अपने श्वेत स्वरूपमें युगों युगोंके लिए अमर हो जाता है। आगरेमें स्थित विश्वका अद्वितीय ताजमहल मुगल-सम्राट्का आँसू ही तो है। उसके आँसू मुमताजकी कब्रके नीचे हड्डियोंमें संचित हैं। शाहजहाँके आँसू आज न जाने कितने आँसुओंको ढलका देते हैं। रघु-वीरसिंहने 'ताज' में लिखा है—

"शाहजहाँके वे आँसू तथा वे आहें विफल न हुईं। उन तप्त आँखों तथा धधकते हुए हृदयसे निकलकर वे इस वाह्य जगत्में निकले और समयके साथ सर्द होने लगे थे। परन्तु समयके ठंडे झोंकोंकी थपकियाँ

खा कर उन्होंने वह सुन्दर स्वरूप धारण किया जिसे देखकर न जाने कितने आँसू आज ढलक पड़ते हैं। अपनी प्रेयसीके वियोग पर बहाए गए शाहजहाँके वे आँसू चिरस्थायी हो गए।"

शाहजहाँका यह आँसू जहाँके मकबरोंका ताज है। इसी प्रकार कवीन्द्र रवीन्द्रने ताजकी कल्पना 'कालके कपोल तले स्थित नयनसे निकले शुभ्र एवं समुज्ज्वल जलबिन्दु' में की है। मानवके आँसू एक अमर धन होते हैं।

वियोग और आँसू मानव-जीवनके अमर एवं संचित धन होते हैं। ये जीवनके साथ शाश्वत हैं। इनको सुरक्षित रख पाना प्राप्त करनेसे भी अति कठिन है। यह धन भाग्यवानोंको ही मिलता है। वे भाग्यशाली हैं जो विरही हैं और आँसू बहा रहे हैं। संयोग तो भ्रम और भ्रांति कहा जाता है। वह क्षणिक होता है। विरह-गरलका पान कर मानव आँसू रूपी अमृत निकाल सकता है। यही 'शिवत्व' पूर्ण जीवनकी साधना है। वैयक्तिक सीमाओंसे ऊपर उठ, मनुष्य जब विश्वव्यापी स्तर पर संवेदन-शील हो जाता है तब उसका प्रेम और विरह अलौकिक और प्रियतम 'साक्षात् ईश्वर' हो जाते हैं। अलौकिक विरही भक्त आराध्यके चरणोंको अश्रुओंसे प्रक्षालित कर जन्म-जन्मांतरके लिए मुक्त हो जाता है। ऐसे भाग्यवानोंके चरणोंमें लेखक नतमस्तक है। परन्तु लौकिक विरही, प्रेमी जीव भी, कम भाग्यशाली नहीं। घनानन्दके विरह और आँसुओंने सुजानको श्रीकृष्ण बना दिया था। निश्चित ही जीवनकी सार्थकता ईश्वरसे प्रेम करनेमें है। भाग्यवानोंसे निवेदन है कि वे विरह-धन और अश्रु-मोती लुटाएँ नहीं; सहेज कर रखें। मुक्ता मोती लुटानेके लिए नहीं होते, सहेजकर रखे जाते हैं। संचित धन कभी न कभी अच्छे-बुरे वक्तमें काम ही आता है।

JAPAN AND INDIA

The Japanese talk less but work more. Their speech is restrained and they do not speak more than necessary. Thus they conserve their energy and direct it in other useful and creative channels. Even their market places are less noisy and nobody raises his voice to a higher pitch. When I had been to see C. Itoh's Diamond Mills, I marked that eighty per cent of those who worked at the looms were women. They were so much engrossed in their work that they were hardly conscious of the fact that I was visiting the place. In India if a manager, proprietor or a guest of honour were to visit these looms, the message would be conveyed through whistles and the workers would stop gossiping and begin to work conscientiously for the time being to create an impression that they were working as sincerely during all the time. Such obvious neglect of duty hits at the root of production and industry suffers loss. Another good custom which I observed was that needy parents would send their daughters to work at factories and they would be given two years' wages in advance by the management. These girls would stay at the hostels and have their meals at the factories and continue to work diligently at their jobs in turn.

(From : 'Dream Half-Expressed') **—N. K. Mehta**

☆ ☆ ☆ श्री स्वामी श्रद्धानन्दजीकी साहित्य-सेवा

श्री दीनानाथ सिद्धान्तालंकार, पत्रकार, शिवाजी पार्क, नई दिल्ली – २९

जन्मका नाम 'बृहस्पति'–देवताओंके गुरु। पर प्रसिद्ध नाम 'मुंशीराम'। जन्म-स्थान, पंजाबके जालन्धर जिलेके अन्तर्गत तलबन ग्राम। प्रायः सभी खाते-पीते, समृद्ध, खानदान गृहस्थ। पिता – नानकचन्द, तत्कालीन जातपाँतके अनुसार उच्च-स्तरके खत्री। प्रथम स्वतंत्रता-संग्रामसे ठीक एक वर्ष पहले सन् १८५६में मुंशीरामका जन्म हुआ। यह काल भारतके इतिहासमें 'संधियुग' कहा जा सकता है। पंजाबमें महाराजा रणजीतसिंहकी मृत्युके पश्चात्, सिखोंकी घरेलू कलहके कारण अंग्रेजोंका अनायास ही पंजाब पर कब्जा। इस उथल-पुथलमें रोजगारकी तलाशमें नानकचन्दका "एक काले टट्टू पर जीन डालकर, परमेश्वर-का नाम ले, दिल्लीकी ओर प्रस्थान।" मुंशीरामका जन्म, पिताकी तलबनसे इस यात्राके कारण, अनुपस्थितिमें ही हुआ। नानकचन्दने "जिसका ब्याह उसीके गीत"–इस मार्गका अवलम्बन करते हुए विदेशी सरकारके बागियोंकी पकड़-धकड़ और उन्हें परास्त करनेमें बड़ी बहादुरी दिखाई। इस समय नानकचन्द बरेली पहुँचे हुए थे। विदेशियोंके पैर जम चुके थे, स्वतंत्रता-क्रान्तिके नेता ठंडे पड़ चुके थे। सरकारने इनके सामने दो विकल्प रखे: १२०० बीघे भूमि इनाममें ले लो अथवा पुलिस इन्स्पेक्टर-का पद। उस समय नौकरीका विशेष महत्व था, इसलिए लाला नानकचन्दने दूसरा मार्ग ही श्रेयस्कर समझा। मुंशीरामकी आयु इस समय तीन वर्षकी थी, जब उनकी माता दो बच्चों सहित मुंशीरामको लेकर बरेली पहुँची। मुंशीरामका बाल्य और युवाकाल, अपने पिताके साथ, उत्तर-प्रदेशके विविध नगरोंमें ही बीता। यहीं इनकी प्रारम्भिक शिक्षा हिन्दीके साथ प्रारम्भ हुई। मुंशीरामके आजन्म हिन्दी-प्रेमका वपन इस उत्तर-प्रदेशकी राम-कृष्णकी लीलामयी भूमिमें ही हुआ।

तुलसी रामायणके भक्त और दैनिक पाठी

लाला नानकचन्द पुलिसमें उच्च पदस्थ होते हुए भी असामान्य ईश्वर-भक्त और ईमानदार व्यक्ति थे। तुलसीदासकी रामायणके तो विशेष प्रेमी थे। नियमित रूपसे उसका दैनिक पाठ करते थे। जब बनारसमें शहर कोतवाल थे, तब रातको सब सिपाहियों और आसामियोंको बैठाकर स्वयं सस्वर पाठ करते और सुनाते थे। कंठ मधुर, वाणी भक्ति-रससे परिपूर्ण। श्रोताओं पर गम्भीर प्रभाव पड़े बिना न रहता। मुंशीरामने इस प्रसंगमें बलियाकी अपने बाल्यकालकी जिस अनोखी घटनाका वर्णन किया है, उसके वर्णनका लोभ हम संवरण नहीं कर सकते।

कातिलके जीवनमें परिवर्तन

मुंशीरामके पिताजी नित्य नियमके अनुसार रातको तुलसी रामायणकी कथा कर रहे थे। प्रसंग श्री रामजीकी क्षमाका था। नानकचंदजीने सिद्ध कर दिया कि यदि मनुष्य अपने पापको स्वीकार कर ले तो इससे बढ़ कर कोई प्रायश्चित्त नहीं। उन्होंने इस सम्बन्धमें तुलसीका यह दोहा सस्वर पढ़ा:

श्रवण सुजस सुन आयो, प्रभु भंजन भव भीर।
त्राहि त्राहि आरत हरन, सरन सुखद रघुवीर॥

इसी समय उपस्थित समुदायमेंसे एक लम्बा ऊंचा ग्रामीण पुरुष दोनों हाथ जोड़ कर और कोतवाल साहबके सम्मुख साष्टांग प्रणाम करता हुआ खड़ा हो गया। नानकचन्दजीने कहा–"मुझ मनुष्यके सिर पर पाप क्यों चढ़ाते हो?" उस व्यक्तिने कहा–"मैं वह चोर-डाकू और कातिल हूँ जिसे पुलिस अभी तक

पकड़नेमें सर्वथा असफल रही है। आपके इस उपदेशको सुन कर मैं आत्म-समर्पण करता हूँ।" मुंशीराम-के शब्दोंमें "मुझ पर इस दृश्यका बड़ा प्रभाव पड़ा और अपने जीवनमें कई वार इसका स्मरण किया।"

इस प्रकार, हिन्दी-साहित्यके अनुपम और भक्तिरस-पूर्ण महान ग्रन्थ तुलसी रामायणके साथ बचपनमें ही मुंशीरामका सीधा सम्पर्क हुआ।

कुव्यसनी मुंशीरामका नया जीवन

बनारस और प्रयागमें कालेज-शिक्षा समाप्त कर जब मुंशीराम युवाकालके द्वार पर पहुँचे तो एक ओर घोर नास्तिक और दूसरी ओर प्रबल कुव्यसनी हो चुके थे। इस अवधिमें दो व्यक्तियोंने उनके जीवनमें क्रान्तिकारी मोड़ दिये। पहली, उनकी धर्मपत्नी शिवदेवीने, जिसके एकान्तिक पातिव्रत धर्मने उन्हें कुव्यसनोंसे मुक्त किया और दूसरे बरेलीमें – जहाँ उनके पिता कोतवाल थे – महर्षि दयानन्दके एक घंटेके चमत्कारिक साक्षात्कारने, जिससे इनका दृढ़ ईश्वर-विश्वासी और सदाचार-निष्ठके रूपमें पुनर्जन्म हुआ।

जब सत्यार्थ–प्रकाश दुर्लभ था

लाहौरमें वकालत पास करनेके बाद सार्वजनिक जीवनमें प्रविष्ट होते हुए मुंशीरामको अब हम जालंधरमें एक प्रमुख वकील – ऐसा अनोखा वकील जो झूठे मुकद्दमे नहीं लेता है, आर्य-समाजका प्रधान उत्तम वक्ता, लेखक और पौराणिकोंसे शास्त्रार्थ करता हुआ देखते हैं। उर्दूके गढ़ पंजाबमें मुंशीरामका प्रगल्भ हिन्दी-प्रेम खूब उजागर होता है। मुंशीराम उस क्षेत्रके आर्य-समाजके सत्संगों, उत्सवों और समा-रोहोंमें प्रमुख वक्ताके रूपमें सक्रिय भाग लेते हैं। इसके लिए धर्मग्रन्थोंका नित्य नियमसे स्वाध्याय आवश्यक है। एक आर्य-समाजीके लिए महर्षि दयानन्दके ग्रन्थ इस दिशामें प्रचुर सामग्रीसे भरपूर हैं। वे सब ग्रन्थ हिन्दीमें ही हैं। मुंशीरामका बाल्य-कालका हिन्दी-प्रेम अब अनुकूल वातावरण पाकर पल्लवित और पुष्पित होने लगा। ऋषि-ग्रन्थ भी, विशेषतः 'सत्यार्थ-प्रकाश' उस समय सुलभ नहीं था। जालन्धर-में तो मिलता ही न था। मुंशीराम इसकी तलाशमें लाहौर गये। वहाँ केवल आर्यसमाज वच्छोवालीमें ही यह प्राप्य था। मुंशीराम वहाँ गये। पुस्तकाध्यक्ष वहाँ नहीं थे। घर पर गये, वहाँ भी नहीं मिले। शाम तक प्रतीक्षा करते रहे। पर दृढ़ लगन और उत्कट अभिलाषा थी, सो 'सत्यार्थ-प्रकाश' लेकर ही वापस जालन्धर आये। आज 'सत्यार्थ-प्रकाश' सर्वथा सुलभ है, पर ऋषि दयानन्दकी जय बोलनेवाले ऐसे कितने महाशय हैं, जिन्होंने उसका अनुशीलन – परिशीलन किया हो।

मुंशीरामसे महात्मा मुंशीराम

अब मुंशीराम आर्यसमाजके मूर्धन्य नेतृत्व पद तक पहुँच चुके थे। पंजाबकी केन्द्रीय संस्था "आर्य प्रतिनिधि सभा, पंजाब" के वे प्रधान थे। साधु-स्वभाव, निष्कपट त्यागमय और तपःपूत जीवन और अपनेको सदा संकटमें डालनेकी प्रवृत्तिके कारण जनताने स्वतः उन्हें "महात्मा"की उपाधिसे विभूषित कर दिया। मुंशीरामसे अब आप महात्मा मुंशीरामके नामसे सुविख्यात हुए।

आर्यसमाजके शीर्षस्थ नेता — सद्धर्मप्रचारक उर्दूमें

आर्य-जनताको विशेष रूपसे और भारतीय जनताको सामान्यतः सही दिशामें नेतृत्व देनेके लिए महात्माजी ने उर्दूमें 'सद्धर्मप्रचारक' साप्ताहिक पत्र प्रारंभ किया। पहले यह कम्पनीके रूपमें था, जिसका प्रत्येक हिस्सा २५ रुपयेका था। सम्पादक-पद पर महात्माजी और कन्या महाविद्यालय, जालन्धरके संस्थापक पूज्य लाला देवराजजी थे। पत्रकी नीतिमें किसी हिस्सेदारको हस्तक्षेपका अधिकार नहीं होगा – यह निश्चय किया गया। पत्रका पहला अंक १९ फरवरी, १८८९ को निकला। दो वर्ष तक जब पत्र घाटे पर

चला, तब महात्माजीने सारे हिस्सोंको स्वयं खरीदकर (लोगोंके हिस्सोंका रुपया वापस देकर) पत्र और प्रेसका सर्वाधिकार अपने हाथमें ले लिया। इन दिनों मुंशीरामजीको अनथक श्रम करना पड़ता था। एक ओर "सद्धर्मप्रचारक"में लिखनेके लिए स्वाध्याय करना, आर्य-समाजका प्रचार-कार्य, उत्सवों पर बाहर जाना, सार्वजनिक सभाओंमें भाग लेना और साथ ही वकालतका कार्य करना।

एक रातमें ही 'प्रचारक' हिन्दीमें

स्वाध्यायसे महात्माजीके विचारोंमें निरन्तर दृढ़ता आ रही थीं। मांस-भक्षणको लेकर आर्यसमाजमें आन्तरिक कलह भड़क रहा था। एक दिन किसी व्यक्तिने महात्मा मुंशीरामको ताना मारते हुए कहा – "दयानन्दके इतने कट्टर शिष्य बनते हो, पर वह ऋषि तो सारा साहित्य हिन्दीमें लिख गया, और आपका 'सद्धर्मप्रचारक' उर्दूमें क्यों निकलता है?" महात्माजीके पास इसका कोई उत्तर नहीं था। पर "कार्यं वा साधयेयम्, देहं वा पातयेयम्"के दृढ़विश्वासी मुंशीरामजीने अगले दिन ही घोषणा कर दी – "सद्धर्म-प्रचारक" अब हिन्दीमें ही प्रकाशित होगा। मित्रों, हितैषियों, आत्मीयों, सबने समझाया कि हिन्दीमें कौन पढ़ेगा, पंजाबमें तो हिन्दी केवल स्त्रियाँ ही पढ़ती हैं, पत्र घाटे पर पहले ही है, अब और घाटा कैसे पूरा करोगे – इत्यादि। मुंशीरामजीका एक ही उत्तर था, देशकी राष्ट्रभाषा हिन्दी ही है। ऋषिने प्रत्येक आर्यके लिए हिन्दीका ज्ञान अनिवार्य बताया है। अगर गुजराती होते हुए ऋषि दयानन्द हिन्दीमें ग्रन्थ लिख सकते और भाषण दे सकते थे, तो हम उनके अनुयायी क्या तनिक भी त्याग नहीं कर सकते?

"सद्धर्मप्रचारक"की पाठ्य-सामग्री रातों-रात उर्दूसे हिन्दीमें कर दी गई। अब "प्रचारक" नियमित रूपसे हिन्दीमें निकलने लगा। वस्तुतः पंजाबमें उस समय यह हिन्दीका सबसे पहला और एकमात्र हिन्दी-साप्ताहिक पत्र था। घाटा लगातार बढ़ता गया।

गुरुकुल-स्थापनाके लिए गृह-त्याग

अपने आचार्य और गुरु महर्षि दयानन्दके ग्रन्थोंका (विशेषतः 'सत्यार्थ-प्रकाश'का) सतत स्वाध्याय करनेसे महात्मा मुंशीरामके अन्तस्तलमें अब एक नयी दिशामें प्रबल अवलोड़न होने लगा। भारतमें अंग्रेजोंके शासनके विरुद्ध सबसे पहले आवाज उठानेवाले और पश्चिमी सभ्यताकी चकाचौंधके पीछे अंधे होकर दौड़नेवाले भारतीयोंको सर्वप्रथम "स्वराज्य" और "सुराज्य"का जयघोष देने और अपने भूतकालके लिए आत्म-गौरवकी प्रेरणा देनेवाले महर्षि दयानन्दकी "सत्यार्थ-प्रकाश"में वर्णित गुरुकुल-शिक्षा-पद्धतिने महात्मा मुंशीरामके हृदय और मस्तिष्कमें एक अद्‌भुत क्रान्ति पैदा कर दी। उन्होंने गुरुकुल स्थापित करनेका निश्चय कर लिया और घोषणा कर दी – "जब तक तीस हजार रुपया एकत्र नहीं कर लूंगा, तब तक घरमें कदम नहीं रखूंगा।" यार-दोस्तोंने खिल्ली उड़ाई, विरोधियोंने "उलटी गंगा बहानेवाला" और "पागल" कहा, कुछ विशिष्ट मित्रों और शुभचिन्तकोंने ऊपरसे आधे मनसे समर्थन देते हुए, भीतरसे इसे "अव्यवहार्य" बताया। कई प्रकारकी शंकाएँ उस समयके सयानोंने उठाई। पर कालचक्रको अपने पीछे चलानेवाले मनस्वी और वीर लौकिक दृष्टिसे कभी सयाने नहीं होते। कबीरके शब्दोंमें वे तो–

कबीरा खड़ा बाजारमें लिये लुकाटी हाथ।
जो घर फूंके आपना, सो चले हमारे साथ।।

महात्मा मुंशीराम इसी प्रकारके अपना घर आप फूंककर एकाकी चलनेवाले थे।

गुरुकुल स्थापित हो गया। शिवालय पर्वतकी तराईमें, गंगाके तीर पर घने अरण्यके ठीक बीच। वेदके अनुसार :

"उपह्वरे गिरीणां संगमे च नदीनाम्।
धियः विप्रा अजायत।"

गिरियोंकी गुहाएँ और गहन जंगल-सहित नदी तट, यही इस नवीन शिशु-संस्थाके साक्षीभूत और अहर्निश सहचर थे। १९वीं सदीके अन्त और २०वीं सदीके प्रारम्भ—इस संधिकालमें सद्यःप्रसूत इस संस्थाने जब जगमें प्रवेश किया तब कोई इसे रंचमात्र भी लाड़-प्यार देनेवाला नहीं था। चारों ओर शत्रु और विरोधी ही थे, बाहरकी अपेक्षा घरके शत्रु अधिक खराब। एकमात्र महात्मा मुंशीराम ही जालन्धरमें अपनी चलती वकालत, दो-घोड़ा बग्घियाँ, ऐश-आरामसे लबालब शानदार कोठी, सार्वजनिक जीवनमें अग्रगण्यपद, सबको लात मार कर प्राचीन भारतके आदर्श वानप्रस्थीकी तरह इस संस्थाके पिता और माता—दोनों दायित्वोंको सँभाले थे।

गुरुकुल—विदेशी शासनके लिए चुनौती

इस संस्थाकी अनेकविध विशेषताओंमें विशेष उल्लेखनीय थी—चौदह वर्षके शिक्षा-कालमें सम्पूर्ण पढ़ाईका माध्यम संस्कृत-सहित हिन्दी भाषा। विदेशी भाषाकी चमक-दमकको कम करनेके लिए अंग्रेजीका स्थान तीसरी भाषाके रूपमें था। आजसे लगभग पौन सदीके समयकी किंचित् कल्पना तो करें। सात समुद्र पारसे आया अत्यन्त कूटनीतिक विदेशी-शासन, साथमें चौंधिया देनेवाली उसकी भौतिक सभ्यता, दूसरी ओर भारतीयों—विशेषतः हिन्दुओंकी नैतिक और मुकाबला करनेकी शक्तिका मूलोच्छेद करनेके लिए ईसाइयोंके षड्यंत्र, फिर मैकालेकी यह दर्प उक्ति—"भारतके पास इतना साहित्य भी नहीं है जो एक अलमारीमें बन्द हो सके, और मेरी इस शिक्षा-पद्धतिके बाद भारतमें भारतीय नहीं किन्तु काले यूरोपियनकी एक अभेद्य श्रेणीका प्रादुर्भाव हो जाएगा।" गुरुकुल इस चेलेन्जका एक सशक्त पर मौन उत्तर था, जिसकी पीठ पर कोई साम्राज्यवादी शक्ति नहीं, पर था एक सन्तका तपःपूत जीवन, अंगदकी टाँगकी तरह अडिग निश्चय, और सिर पर कफन बांधे कुछ करनेका उतावलापन !!

गुरुकुलमें हिन्दी ही शिक्षाका माध्यम

महात्मा मुंशीरामने गुरुकुल द्वारा हिन्दी-साहित्यकी अभूतपूर्व सेवा की। भारतमें उस समय संभवतः यही एकमात्र ऐसी संस्था थी, जहाँ शिक्षाका आमूल-चूल माध्यम, कोई भारतीय भाषा, वह भी हिन्दी ही थी। हिन्दीमें उन दिनों वैज्ञानिक शब्दों और पुस्तकोंका एकदम अभाव था। महात्माजीकी प्रेरणासे गुरुकुलके अध्यापकोंने भौतिकी, रसायन-शास्त्र और विद्युत्शास्त्र पर संस्कृत-आधारित नये शब्द गढ़े और वे शब्द आज हिन्दीमें एकदम घुलमिल गये हैं। इसी प्रकार दैनिक व्यवहारके कई शब्द गुरुकुलकी ही उपज हैं, जैसे कार्यालय, लेखक, कोषाध्यक्ष, उपाध्याय, मुख्याधिष्ठाता, मुख्याध्यापक, अध्यापक, पाठविधि, पाठ्य-पुस्तक, लेखन-सामग्री, मुद्रणालय, दीक्षान्त उत्सव इत्यादि। उन दिनों उत्तर भारतमें, विशेषतः पंजाब में, हिन्दीकी अपनी कोई स्वतंत्र सत्ता नहीं थी। उर्दूकी चेरीके रूपमें ही इसे समझा जाता था और इसे तुच्छतापूर्वक 'स्त्रियोंकी भाषा' कहा जाता था। गुरुकुलकी शिक्षा-पद्धतिने इस स्थितिको सर्वथा बदल दिया। गुरुकुलने, महात्मा मुंशीरामजीकी प्रेरणासे हिन्दीमें धार्मिक, सामाजिक, राजनीतिक, आर्थिक, वैज्ञानिक और दार्शनिक विषयों पर ठोस साहित्यका सर्जन किया। इससे हिन्दीका सम्मान बढ़ गया। हिन्दी साहित्य सम्मेलनका सर्वोत्तम पारितोषक "मंगलाप्रसाद पारितोषक" के प्राप्त करनेवालोंमें अच्छी संख्यामें गुरुकुलके स्नातक व कई आर्य विद्वान् हैं। हिन्दीमें पत्रकार, लेखक और सम्पादकके रूपमें गुरुकुलके स्नातक सदा शीर्षस्थ रहे हैं।

एक तपोवनसे हिन्दीका प्रथम दैनिक 'सद्धर्मप्रचारक'

महात्मा मुंशीरामजी जब गंगापार गुरुकुलमें स्थिर रूपसे "आचार्य" और "मुख्याधिष्ठाता" के रूपमें आ गये, तब सद्धर्मप्रचारक मुद्रणालय और पत्र दोनों जालन्धरसे गुरुकुलमें ही स्थानान्तरित हो गये। महात्माजी उसके सम्पादक थे। "प्रचारक" उस समय आर्यसमाजका मुख-पत्र था। १९१२में जब दिल्ली दरबार हुआ, तब लगभग एक मास तक "सद्धर्मप्रचारक" गुरुकुल-भूमिसे ही दैनिकके रूपमें निकलता रहा। गुरुकुलमें इन दिनों तार-डाककी कोई सीधी व्यवस्था नहीं थी। वह तो जंगलमें अवस्थित था। फिर भी उसे दैनिक रूपमें निकालना यह महात्माजीका ही साहस था। उन दिनों हिन्दीभाषामें कलकत्ताके दैनिक "भारतमित्र"के अतिरिक्त संभवतः अन्य कोई दैनिक पत्र नहीं था। यह श्रेय महात्माजीको ही प्राप्त है। "सद्धर्मप्रचारक" घाटे पर ही चल रहा था। इसी बीचमें प्रेसमें आग लग गयी। हजारों रुपयेका सामान राख हो गया। अब प्रेसकी दोबारा व्यवस्था करना सम्भव नहीं था। महात्मा मुंशीरामजीके दोनों सुपुत्र–हरिश्चन्द्रजी और इन्द्रजी–गुरुकुलसे प्रथम स्नातकके रूपमें संसारमें प्रवेश कर चुके थे। इन्द्रजी तो गुरुकुलमें ही उपाध्याय हो गये और हरिश्चन्द्रजी दिल्ली रहने लगे। अब "प्रचारक" उनके ही सम्पादकत्वमें दिल्लीसे निकलने लगा।

स्वामी श्रद्धानन्दजी द्वारा हिन्दी वाङ्मयकी श्रीवृद्धि

महात्माजीने सन् १९१७ में चतुर्थ आश्रममें प्रवेश किया। अब उनका नाम "स्वामी श्रद्धानन्द" सकारण ही था। महात्माके रूपमें और संन्यासीके रूपमें आपने हिन्दी वाङ्मयकी जो सेवा की और हिन्दीको उच्च पद पर आसीन कराया, वह हिन्दी-साहित्यके इतिहासमें सदा चिरस्मरणीय रहेगी। हिन्दी-साहित्य-सम्मेलनके भागलपुरमें हुए चौथे अधिवेशनकी अध्यक्षता महात्माजीने की। आपने अनेक लेखोंके अतिरिक्त हिन्दीके स्थिर साहित्यमें भी श्रीवृद्धि की। आपकी पुस्तकोंमें कुछ पुस्तकें ये हैं–

(१) **कल्याणमार्गका पथिक**–यह स्वामीजीकी आत्मकथा गुरुकुल स्थापित करनेसे पहले तककी है। हिन्दीमें आत्मकथा लिखनेकी दृष्टिसे यह संभवतः प्रथम पुस्तक है। स्वामीजीका हिन्दी पर पूरा आधिपत्य था। आपकी भाषा मँजी हुई, मुहावरेदार, सरल और हृदय-स्पर्शी है। (२) **पण्डित लेखरामका जीवन**–आर्य समाजके अमर-शहीद धर्मवीर पंडित लेखराम महात्माजीके सहयोगी थे। पुस्तकमें पंडितजीके सम्पूर्ण जीवन और उनके आत्म-बलिदानका बड़ा सजीव वर्णन है। (३) **धर्मोपदेश**–इसमें स्वामीजीके उपदेशोंका संग्रह है, जो वे गुरुकुलमें अथवा सार्वजनिक उत्सवों पर देते थे। यह पुस्तक दो भागोंमें है। (४) **बन्दी जीवनके अनुभव**–सिखोंके गुरुके बागके सत्याग्रहमें स्वामीजी भी शामिल हुए थे। उन्हें छः मासके कारावासका दंड मिला था। इस पुस्तकमें सिखोंके सत्याग्रह, ब्रिटिश सरकारके अत्याचार और जेल-जीवनमें खुल्लम-खुल्ला होनेवाले गर्हित-कामोंका रोचक वर्णन है। (५) **आदिम सत्यार्थ-प्रकाश**–महर्षि दयानन्दका आदिम सत्यार्थ–प्रकाश दुर्लभ है। उसे लेकर ऋषिके सिद्धान्तों पर कई प्रकारके आक्षेप किये जाते हैं। इस पुस्तकके द्वारा ऋषिकी स्थिति स्पष्ट की गई है। (६) **मुक्तिसोपान**–इसमें वेद-शास्त्रोंके आधार पर मुक्तिके साधनोंका सरल भाषामें वर्णन किया गया है। स्वामीजीका स्वाध्याय कितना गहन और आध्यात्मिक विषयों तक पहुँचनेवाला था, यह इस पुस्तकसे स्पष्ट होता है। (७) **ऋषि दयानन्दका पत्रव्यवहार**–इसमें स्वामीजीने महर्षि दयानन्दके कुछ पत्रोंका संग्रह और सम्पादन किया है। महर्षिकी कार्यशैली और अपने सहयोगियोंके प्रति उनका कैसा व्यवहार था इसका अच्छा परिचय इससे मिलता है। (८) **आर्योंके नित्यकर्म**–इसमें वैदिकधर्म प्रतिपादित आर्य-पुरुषोंके लिये दैनिक पंचयज्ञोंका अर्थ-सहित वर्णन है।

कानूनकी सर्वप्रथम हिन्दी पुस्तिका

इन पुस्तकोंके अतिरिक्त स्वामीजीने 'आर्य सिद्धान्त व्याख्यान माला' में एक दर्जन पुस्तिकाएँ लिखी थीं, जिनमें आर्य-सिद्धान्तोंका सुबोध भाषामें परिचय दिया गया है। स्वामीजी एक सफल वकील थे। एक पुस्तिका उन्होंने "न्याय-शास्त्र" (जूरिसप्रुडैन्स) पर लिखी थी, जिसमें कानून और न्याय (लॉ एंड जस्टिस) की रूपरेखा बताई थी। हिन्दीमें अपने ढंगकी यह उस समय पहली पुस्तिका थी।

गुरुकुलसे "श्रद्धा" साप्ताहिक

स्वामी श्रद्धानन्दजी जहाँ प्रगल्भ वक्ता और सफल लेखक थे, वहाँ उच्च-कोटिके सम्पादक व पत्रकार भी थे। "सद्धर्मप्रचारक" तो बन्द हो चुका था। स्वामीजी महाराज १९१९ और १९२०के लगभग दो-ढाई वर्ष तक गुरुकुलके मुख्याधिष्ठाता और आचार्य थे। इस अवधिमें आपने गुरुकुलसे "श्रद्धा" साप्ताहिक पत्र प्रारम्भ किया। इस पत्रके उप-सम्पादकके रूपमें इन पंक्तियोंके लेखकको स्वामीजीके चरणोंमें पर्याप्त निकट रहनेका सौभाग्य मिला था। उप-सम्पादकका कार्य करनेके अतिरिक्त, लेखकको उनके निजी सचिवके रूपमें भी सेवा करनेका सुअवसर मिला था। वे अपने आश्रितों और सहयोगियोंके साथ उदारताका व्यवहार करते थे। अपने विरोधियोंके प्रति भी वे सदा क्षमाशील और सहनशील थे। हमें उनके साथ कई बार बाहर यात्रामें भी जानेके अवसर प्राप्त हुए थे। हिन्दीके प्रति उनकी अगाध निष्ठा थी और हिन्दीके तत्कालीन लगभग सभी प्रमुख साहित्यिकों और नेताओंके साथ उनके सौहार्द-पूर्ण सम्बन्ध थे।

स्वामीजीकी प्रेरणासे – "दैनिक विजय" और "दैनिक अर्जुन" दिल्लीसे

गुरुकुल छोड़कर स्वामीजीने दिल्लीको अपना कार्य-केन्द्र बनाया था। भारतकी राजधानी उस समय उर्दूका गढ़ थी। स्वामीजीकी प्रेरणासे उनके सुपुत्र पंडित इन्द्रजी विद्यावाचस्पतिने पहले "विजय" दैनिक और बादको "अर्जुन" दैनिक पत्र निकाले। "अर्जुन" ने बादमें "वीर अर्जुन" के नामसे हिन्दी पत्रकारिता-के क्षेत्रमें अनेक उच्च मान स्थापित किये थे। सहायक-संपादकके रूपमें इस लेखकको भी कई वर्ष तक इस दैनिकमें सेवा करनेका अवसर प्राप्त हुआ था।

दक्षिण भारत अस्पृश्यताका गढ़ माना जाता था। इस कलंकको दूर करनेके लिए और हरिजनोंके उद्धारके लिए स्वामीजीने दिल्लीसे अंग्रेजी भाषामें "लिबरेटर" नामका एक साप्ताहिक पत्र प्रकाशित किया था।

अमृतसर कांग्रेसमें प्रथम हिन्दी स्वागत-भाषण

स्वामी श्रद्धानन्दजीका हिन्दी-प्रेम कितना बद्धमूल, निष्ठामय और अटल था, इसका प्रमाण उस समय मिला जब १९१९के ऐतिहासिक और देशको एकदम नया मोड़ देनेवाले अमृतसरमें हुए कांग्रेस अधिवेशनमें स्वागत-समितिके अध्यक्ष-पदसे उन्होंने हिन्दीमें अपना भाषण छपवाया और स्वयं हिन्दीमें ही पढ़ा। कांग्रेसके न केवल तब तकके इतिहासमें, अपितु आगामी कई वर्षों तक भी इस राष्ट्रीय-संस्थाके मंच परसे यह पहला हिन्दी भाषण था।

उपसंहार रूपमें यह निश्चित रूपसे कहा जा सकता है कि स्वामी श्रद्धानन्दजी महाराज वर्तमान हिन्दी वाङ्मयके श्रद्धावान् सेवकों और साधकोंमें अन्यतम हैं।

☆ ☆ ☆ तुलसीदासजीका वन–विहार

ओमप्रकाश वेदालंकार, एम. ए. साहित्यरत्न, अध्यक्ष : हिन्दी–विभाग, गवर्नमेन्ट कॉलेज, बाँसवाडा

हरिण–चरण–क्षुण्णो पाताः सशाद्वल निर्झराः,
कुसुम–कलितैर्विष्वग्वातैस्तरंगितपादपाः।
विविध–विहगश्रेणी–चित्रस्वन प्रतिनादिताः
मनसि न मुदं दध्युः केषां शिवाः वनभूमयः।

जहाँ हरी हरी दूबका गलीचा बिछा है, जिस पर हिरणोंके खुरोंके चिह्न चिह्नित हैं, निकट ही सुन्दर झरने बह रहे हैं, कमनीय कुसुमोंके मधुर सुगन्धसे सुगन्धमय पवन बह रहा है और तरुवर झीम रहे हैं, उस पर नाना प्रकारके विहंगम अपनी भाँति भाँतिकी मंजुल ध्वनिसे सम्पूर्ण प्रदेशको प्रतिनिनादित कर रहे हैं, ऐसी परम रमणीय मंगलकारी वनस्थली किसके मनको आनन्दित न करेगी?

संस्कृत कविके उपर्युक्त वर्णनको पढ़कर एक बार वनस्थली विहारकी इच्छा पुनः बलवती हो उठी। बाल्यकाल और विद्यार्थी–जीवनमें प्रकृतिके अंक तथा सम्पर्कमें रहकर जीवनकी जिस वास्तविकता तथा परमानन्दका अनुभव होता था — आज उसकी केवल स्मृतिमात्र रह गई है। हरित्वर्णके दूर तक लहलहाते वे खेत तथा वनस्पति, स्निग्ध निर्मल शिलाखण्डों पर गिरते वे जलप्रपात, प्रभात वेलामें प्रकृतिकी सुषमासे विमोहित हो हर्षातिरेकमें बून्द बून्द कर निज ओस-अश्रुकणोंको प्रवाहित करनेवाली वह वृक्ष-राजि, सरिताके पुलिन पर नीर-चुम्बित शाखाओं पर कलरव करती विहंगावलि, मुकुलित अमराइयोंमें प्रतिध्वनित होता हुआ कोकिलका सुमधुर संगीत, चहुँ ओर विकसित—अर्धनिमीलित पुष्पोंकी दीप पंक्ति अपनी मायावी छाया डालकर आज भी मनको मोहित-सी कर लेती है। प्राकृतिक छटासे विभूषित 'राजस्थानके काश्मीर' इस बाँसवाड़ा प्रदेशमें जैसे वे सब स्मृतियाँ सजग हो मनको कुरेदने लगीं। कभी मानवने अपने प्रारम्भिक जीवनमें इन्हीं वनोंसे प्रेरणा प्राप्त की होगी। उस विश्वकविके 'अमरकाव्य' में किसी अद्भुत रहस्यमय संगीतकी अनुभूति की होगी। ये आकाश, वन, पर्वत, नदी, नाले, झाड़ियाँ, फूल, शूल सभी उसके चिर सहचर रहे होंगे, उसकी समस्त आवश्यकताओंकी पूर्ति इन्हींसे हुई होगी। क्षुधासे पीड़ित होने पर वनोंने कन्द, मूल-फलसे उसके आहारका प्रबन्ध किया होगा; तृष्णा-निवारणके लिए नदी-निर्झरका अमल मधुर जल उसके पास सदा उपस्थित होगा, वस्त्रोंके लिए वल्कल, गृहनिर्माणके लिए तरु-स्कन्ध एवं पत्रोंने उसे सहायता पहुँचाई होगी और उसका जीवन तब कितना शान्त होगा!

सभ्यताकी दौड़में मानव जैसे आज सब कुछ भुलाता जा रहा है। फिर भी वनोंसे दूर विशालकाय नगरोंके निर्माणमें प्रकृतिसे दूर रह कर भी वह प्रकृतिका बिलकुल त्याग नहीं कर सका है। आजके इस युगमें जब मानवकी रचना तक कृत्रिम उपकरणों एवं आवरणोंमें होने लगी है, भला वनोंकी नैसर्गिक छटाके आनन्दकी ओर वह कैसे उन्मुख हो सकता था? गमलों, पार्कों, पिंजड़ों तथा चिड़ियाघरोंमें वन्य-जीवनकी झाँकी उसने अवश्य प्राप्त करनी चाही, परन्तु उस कृत्रिम परिवेषमें वह स्वाभाविक उल्लास कहाँ? तथापि विचित्र बात यह है कि "हमारा साथ उनसे छोड़ते भी नहीं बनता। कबूतर हमारे घरोंके छज्जोंमें सुखसे सोते हैं। गौरैये हमारे घरके भीतर आ बैठते हैं, बिल्ली अपना हिस्सा या तो म्याऊँ म्याऊँ करके माँगती है या चोरीसे ले जाती है, कुत्ते घरकी रखवाली करते हैं और वासुदेवजी कभी कभी दीवाल फोड़कर निकल पड़ते हैं। बरसातके दिनोंमें जब सुर्खी चूनेकी कड़ाईकी परवाह न करके हरी हरी घास पुरानी छत पर निकल पड़ती है, तब मुझे उसके प्रेमका अनुभव होता है। वह मानों हमें ढूंढ़ती हुई आती है और कहती है कि तुम मुझसे क्यों दूर दूर भागे फिरते हो।" (रामचन्द्र शुक्ल)

उस दिन मनमें विचार आया कि जब प्रकृति अपनी नैसर्गिक विभूतिके कारण मुझ जैसे साधारण व्यक्तिको इतनी चित्ताकर्षक प्रतीत होती है तब नवनीतसे भी अधिक सुकुमार-चेतस् कवि पर उसकी क्या प्रतिक्रिया होती होगी? क्यों न किसी कविकी अंगुली पकड़कर थोड़ी देरके लिए वन-विहारका आनन्द लूं? इसी समय आचार्य शुक्ल मुझे कुछ कहते सुनाई पड़े "प्रकृतिके नाना रूपोंके साथ हृदयका सामंजस्य दिखाने और प्रतिष्ठित करनेके लिए उसे वन, पर्वत, नदी, निर्झर आदि अनेक पदार्थोंको ऐसी स्पष्टताके साथ अंकित करना पड़ता है कि श्रोता या पाठकका अन्तःकरण उनका पूरा बिम्ब ग्रहण कर सके। इस सम्बन्धमें पहिले ही यह कह देना आवश्यक है कि हिन्दी कवियोंमें प्राचीन संस्कृत कवियोंका-सा वह सूक्ष्म निरीक्षण नहीं है जिससे प्राकृतिक दृश्योंका पूरा चित्र सामने खड़ा होता है। यदि किसीमें यह बात थोड़ी बहुत है तो गोस्वामी तुलसीदासजीमें ही।" अतः इस विषयमें गोस्वामीजी ही मुझे एकमात्र पथ-प्रदर्शक जान पड़े।

गोस्वामी तुलसीदास पर प्रायः विचारकोंने यह आक्षेप लगाया है कि रामचरित मानसके पंचवटी, चित्रकूट आदि स्थानों पर जहाँ प्रकृतिका सुन्दर वर्णन किया जा सकता था, वहाँ उन्होंने ज्ञान, विराग और भक्तिकी बातें ही कराई हैं। आचार्य शुक्लने इसका कारण गोस्वामीजीको प्राप्त प्राचीन काव्य परम्परा एवं पद्धतिको बताया है। परन्तु लेखकका विचार है कि प्रकृतिमें रहस्यमय संकेतोंका अन्वेषण तथा प्रकृति-दर्शन द्वारा वैराग्य भावनाओंका उदय भारतीय साहित्यके लिए कोई नवीन एवं अप्राकृतिक वस्तु नहीं। वेदोंमें इस प्रणालीके स्थान स्थान पर दर्शन होते हैं। जब हम प्राकृतिक सुषमाके दर्शनमें इतने विभोर हो जाते हैं कि प्रकृतिके अंग अंगमें उस परम सत्ताके दर्शन होने लगते हैं, तब मनमें ज्ञान और भक्तिकी भावनाओंका उदय स्वाभाविक स्थिति ही कही जाएगी। और फिर रामके गम्भीर व्यक्तित्वको देखते हुए वहाँ उनके मुखसे वैसी बातें सर्वथा अनुरूप ही हैं। तीसरी बात यह कि कविने अपने अन्य ग्रन्थ गीतावलीमें स्वतन्त्र रूपसे वन-विहारका अवसर प्राप्त कर ही लिया है, अतः मानसमें यदि उसकी अभिव्यक्ति न हुई हो तो कोई विशेष दोष प्रतीत नहीं होता।

प्राकृतिक छबिसे आवृत्त चित्रकूटकी महिमा स्वतः अनुपम तथा अवर्णनीय है। परन्तु —

आइ रहे जब तें दोउ भाई,
तब तें चित्रकूट-कानन छवि,
दिन दिन अधिक अधिकाई

'सीता सहित राम और लक्ष्मणके पद पद्मसे विभूषित उस वन-अवनीका तो वर्णन ही नहीं किया जा सकता। समीपमें ही मन्दाकिनीकी शीतल धारा है, जिसमें स्नान तथा जिसके पुनीत दर्शनसे त्रिविध ताप और पाप सब नष्ट हो जाते हैं। रामके प्रतापसे नीरस पादपोंमें भी सरसताका संचार हो गया है। नित्य प्रति पल्लवित पुष्पित एवं लहलहाता हुआ बेलि-समूह अभिमत सुख देनेवाला है। सरिताएँ तथा पंकज-संकुल सर ऐसे प्रतीत होते हैं मानों सविग्रहा लक्ष्मी वहाँ निवास करती रही हो। पक्षियोंका कलरव तथा सुन्दर सुमधुर ध्वनि-युक्त अलि-अवली ऐसी प्रतीत होती है मानो राह चलते पथिकोंको बुला रही हो। शीतल-मन्द-सुगन्ध त्रिविध समीर चारों ओर प्रवाहित हो रहा है। झरझर करते निर्झर-नीरके निकट इधर-उधर मुनि आश्रम अवस्थित हैं। शीतल, सुन्दर, सलोनी शिलाओं पर मन सन्निधान-पूर्वक अनेक तापस एवं योगी ध्यानावस्थित हैं। वनवासी क्रूरकर्मा, किरात और किरातनियाँ भी राम-दर्शनसे साधु-प्रकृतिकी हो गई हैं। पारस्परिक वैषम्य और सहज वैर-विरोधका त्याग कर अनेक खग और मृग (पशु) मुदित-मन एक संग विहार कर रहे हैं। समस्त वन काम-क्रीड़ा-उपयुक्त वाटिका-तुल्य बन गया है जिसकी समानता भी वर्णित करते हुए मुझे लज्जा अनुभव होती है।' संक्षेपमें —

सकल भुवन सोभा सकेलि मनो राम विपिन विधि आन बसाई

'चित्रकूटके वनकी शोभा देखते ही मन अति प्रसन्न हो गया है जहाँ कि सीता, राम और लक्ष्मण प्रिय-

कारी तापस-वृन्द सहित निवास करते हैं। अत्यन्त पावनी, पाप-हारिका, सिद्ध साधु-सुर-सेवित सरिताएँ सकल मनोकामनाएँ पूर्ण कर देती हैं। नवीन किसलय-युक्त अनेक विटप और लताएँ, कुसुमित, सघन-सुजाति, अगणित नानाविध वृक्ष और कन्दमूल यहाँ सुशोभित हैं। सुन्दर बकुल, ताल, तमाल, कदली, कदम्ब, चम्पक, पाटल, पनस, रसाल और कल्प-वृक्ष ऐसे प्रतीत होते हैं मानों सौन्दर्य और अनुरागसे लबालब भरे हुए हों। इस प्रकारके वनोंकी तुलनामें विशाल देव-उपवन भी कहीं तुच्छ प्रतीत होते हैं।'

अप्रस्तुत विधानके रूपमें वनोंकी इस सुषमाका वर्णन भी अपूर्व है। होलीका उल्लासमय पर्व वसन्त ऋतुमें अपनी खुशी और मस्तीको चारों ओर विकीर्ण करता हुआ आता है। इस समय वनोंकी तथा वनोंमें रहनेवाले अनेक पशु-पक्षियोंके मानस भी एक विशेष रंगमें रंगे हुए दिखाई देते हैं। लक्ष्मण विपिन-की इस साज-सज्जाको देखकर पुलकायमान हो भगवान् रामसे निवेदन करते हैं — "हे रघुनन्दन, देखिए ये वन इतने उल्लसित एवं रंगीले जान पड़ते हैं कि मानों अपने सखा वसन्त सहित कामदेव यहाँ होली खेलते आया हो। भ्रमर, हंस, कपोत, चकवा, कीर और चकोर पक्षी अपने अपने स्वरोंको मुखरित करते हुए ऐसे जान पड़ते हैं मानों मुदित नारी-नर झिल्ली, झाँझ, झरना, डफ, मृदंग, निशान, भेरी आदि विविध वाद्योंको लेकर गान कर रहे हैं। वनोंमें विहार करते चित्र-विचित्र विविध मृग मानों नगर-वीथियोंमें विहार करते छैल-छबीले युवक-वृन्द हों। मोर नृत्य कर रहे हैं, कोयल गान कर रही है। हाथी अपने करोंमें पानी भर भर कर इधर उधर हथनियों पर डाल रहे हैं — यह दृश्य ऐसा प्रतीत होता है मानों प्रसन्न नर-नारी एकदूसरे पर पिचकारी चला रहे हों। अपनी पीठों पर अपने बच्चोंको चढ़ा कर बन्दर एक डालसे दूसरी डाल पर कूद रहे हैं — यह ऐसा जान पड़ता है मानों मुँह पर गेरू और मसि पोत कर कुछ युवक गधों पर सवार हों। पराग और पुष्प-रसको लेकर इधर उधर बिखेरता हुआ मलय — समीर मानों गुलाल और अबीरकी वर्षा कर रहा हो।"

केवल वनके ये पशु-पक्षी ही नहीं अपितु स्वयं वन भी इस होलिकोत्सवमें सम्मिलित है —

आजु बन्यो है बिपिन देखो राम धीर
मानो खेलत फागु मुद मदन बीर।
बट बकुल कदम्ब पनस रसाल
कुसुमित तरु-निकर कुरब तमाल।
मानो बिबिध बेस धरे छैल-जूथ
बिच लता ललना बरूथ॥

कहीं अत्याचारी विजयी नृत्यके रूपमें उनका सुन्दर वर्णन है, परन्तु सबसे अधिक रमणीय शोभा वर्षा-ऋतुमें ही देखनेको प्राप्त होती है —

सब दिन चित्रकूट नीको लागत,
बरषा ऋतु प्रवेश विशेष गिरि देखत मन अनुरागत।

वर्षाऋतुमें वनोंकी इस शोभा-वर्णनमें प्रचलित संस्कृत कवियोंका-सा सूक्ष्म निरीक्षण और संश्लिष्ट योजना पाई जाती है। आलम्वन रूपमें प्रकृतिका इतना सुन्दर वर्णन अन्यत्र दुर्लभ है —

सोहत स्याम जलद मृदु घोरत धातु रँगमगे सृंगनि
मनहुँ आदि अम्भोज बिराजत सेवित सुर मुनि भृंगनि।
सिखर परस घन घटहिं मिलति बग पांतिसो छबि कबि बरनी
आदि बराह बिहरि बारिधि मनों उठयो है दसन धरि धरनी।
जल-जुत बिमल सिलनि झलकत नभ वन-प्रतिबिम्ब तरंग

मानहुँ जग-रचना विचित्र बिलसति बिराट अंग अंग।
मंदाकिनिहु मिलत झरना झरि झरि भरि भरि जल आछे
तुलसी सकल सुकृत सुख लागे मानों राम भगतिके पाछे।

यहाँ मेघमाला, गेरु-रंजित श्रृंग और श्वेत बग-पंक्ति तीनोंने मिलकर एक ऐसे चित्रका निर्माण किया है जो अपनेमें पूर्ण है। मन्द मन्द गरजते हुए काले बादल गेरुसे रंगे (लाल) श्रृंगोंसे लगे ऐसे दिखाई देते हैं, मानों सुर-मुनि-मृगोंसे सेवित 'आदि-अम्भोज' हों। शिखर-स्पर्शी घटाओंसे मिलकर शुभ्र-श्वेत बक-पंक्ति ऐसी दिखाई दे रही है जैसे 'आदि-वराह' (वराहावतार) ने समुद्रको विदीर्ण कर अपने दशनों पर उठा लिया हो। जल-युक्त विमल शिलाओंमें आकाश और वनस्थली इस प्रकार प्रतिबिम्बित हो रही है मानों 'विराट्' के अंग अंगमें विचित्र जग-रचना विलसित हो।

वनोंकी यह शोभा जैसे भारतीय संस्कृतिके निष्ठावान् पुजारी तुलसीके मनमें पूरी तरह रम गई हो, जिसकी अमिट छाप उनके साथ प्रत्येक सहृदय पाठकके मन पर अंकित हुए बिना नहीं रहती। आचार्य शुक्लजीने ठीक ही लिखा है—"गीतावलीमें उन्होंने चित्रकूटका बहुत विस्तृत वर्णन किया है। यह वर्णन शुष्क प्रथा-पालन नहीं है। उस भूमिकी एक एक वस्तुके प्रति उमड़ते हुए अनुरागका उद्-गार है।"

INDIAN PORTRATURE

Thus a portrait by a great European painter will express with sovereign power the soul through character, through the active qualities, the ruling powers and passions, the master feeling and temperament the active mental and vital man : the Indian artist tones down the outward-going dynamic indices and gives only so much of them as will serve to bring out or to modulate something that is more of the grain of the subtle·soul, something more static and impersonal of which our personality is at once the mask and the index. A moment of the spirit expressing with purity the permanence of a very subtle soul quality is the highest type of the Indian portrait. And more generally the feeling for character which has been noted as a feature of the Ajanta work is of a similar kind. An Indian painting expressing, let us say, a religious feeling centred on some significant incident will show the expression in each figure varied in such a way as to bring out the universal spiritual essence of the emotion modified by the essential soul type, different waves of the one sea, all complexity of dramatic insistence is avoided, and so much stress only is laid on character in the individual feeling as to give the variation without diminishing the unity of the fundamental emotion.

(From: *The Significance of Indian Art*) **—Shri Aurobindo**

☆☆☆ हिन्दी साहित्यका आदिकाल

प्राध्या० देवेन्द्रकुमार जैन, एम. ए. संस्कृत कॉलेज, रायपुर, मध्य-प्रदेश

साहित्य जीवनकी अभिव्यक्तिका आकलित रूप है। उसमें जातीय चेतनाकी विविध प्रवृत्तियोंका आकलन सौन्दर्यके परिवेशमें समाहित होता है। इसलिये वह इने-गिने विशिष्ट कवियों तथा लेखकोंका तथा उनकी रचनाओंका लेखा-जोखा न होकर परम्परागत वृत्तियोंका सुरम्य आलेखन कहा जाता है। सत्य, शिव और सुन्दरका संगम एवं समन्वय हमें साहित्यमें ही दिखाई देता है। उसका अन्तरंग रूप जितना व्यापक तथा उज्ज्वल होता है, प्रकृत रूपमें वह उतना ही स्पृहणीय माना जाता है। किन्तु इसका यह अर्थ नहीं है कि वह यथार्थवादी भूमिकासे अछूता रहता है। आदर्श और यथार्थ तो उसके दो कूल हैं, जिनके बीच साहित्य-सरिता द्वन्द्व, संघर्ष, उद्वेग, उल्लास, स्फूर्ति तथा आवर्त-विवर्तकी सीमामें भी विकास-शील बनी रहती है।

किसी भी साहित्यका इतिहास जातीय, सामाजिक तथा आर्थिक भावनाओंसे सम्बद्ध देश-विशेषकी मानसिक भूमिकाका प्रकाशन होता है। उसमें वैयक्तिक चिन्तनाओंसे लगाकर मानव-समाजकी चिन्तन-धाराका समावेश मिलता है। साहित्यका इतिहास काल-विशेषके जीवन तथा दर्शनको समझनेके लिए दर्पणके समान माना जा सकता है। साहित्यमें केवल भावोंकी रचना-विशेष ही नहीं होती है वरन् इतिहास, कला तथा दर्शनका भी सुन्दर मेल रहता है। इस देशके प्राचीन साहित्यका अध्ययन कर हम सरलतासे युग-विशेषके वातावरण, परिस्थिति तथा दशाको समझ सकते हैं। हमारा सच्चा इतिहास तो साहित्यकी पोथियों, शिलालेखों तथा ताम्र-लेखों आदिमें निबद्ध है। आज भी प्राकृत, पालि, संस्कृत, अपभ्रंश तथा भाषा-रचनाओंमें ऐसे अनेक तथ्य भरे-पूरे बिखरे दिखाई देते हैं, जिनसे समय विशेषकी राजनैतिक, सामाजिक तथा धार्मिक पृष्ठभूमिका वास्तविक पता मिलता है। साहित्यमें ऐसी ही कुछ प्रवृत्तियाँ रूढ़ दिखाई देती हैं जो समय-समय पर रचनाओंमें स्थान पा गई हैं। इसे ही हम 'परम्परा' के नामसे जानते हैं। इतिहासमें इन सभी बातोंका विवेचन किया जाता है। किन्तु हिन्दी साहित्यके जितने इतिहास अभी तक प्रकाशित हुए हैं वे इस दृष्टिसे अधूरे हैं। यही नहीं, तथाकथित 'वीरगाथा काल' का आज तक उचित मूल्यांकन भी नहीं हो सका है। यद्यपि यह एक स्वतन्त्र प्रबन्धका विषय है, पर संक्षेपमें कुछ तथ्योंका उल्लेख कर देना मैं आवश्यक समझता हूँ।

हिन्दी साहित्यका इतिहास बहुत पुराना नहीं है। पिछले पाँच सौ बरसोंमें उसका जन्म और विकास हुआ है। पहले स्वतन्त्र रूपमें इतिहास लिखनेकी प्रथा इस देशमें नहीं थी। सोलहवीं तथा सतरहवीं शताब्दीमें अवश्य इस ओर ध्यान दिया जाने लगा था। नाभादास (१५५० ई. के लगभग) का 'भक्तमाल' सबसे पहला काव्य-संग्रह माना जाता है। इसी कोटिकी कालिदास त्रिवेदी (१७१८ ई.) कृत 'हजारा', बलदेव रचित (१७४६) 'सत्कविगिराविलास', वेणी माधवदास विरचित 'मूल गोसाईं-चरित' तथा 'चौरासी वैष्णवनकी वार्ता' एवं 'दो सौ वैष्णवनकी वार्ता' आदि संग्राहक रचनाएँ उपलब्ध होती हैं। इनसे हमें प्राचीन कवियोंकी जीवनी तथा समयका बोध होता है। इनमें कुछ विवरण मात्र हैं। ये इतिहासकी कोटिमें नहीं आती हैं। हिन्दी साहित्यका इतिहास लिखनेका सबसे पहला प्रयत्न फ्रांसीसी विद्वान् गार्साँद तासीकी लिखित 'इस्त्वार द ल लितरेत्यूर ऐंदुई ऐ ऐंदूस्तानी' है। यह दो भागोंमें सन् १८३९ तथा १८४७ ई. में प्रकाशित हुई थी। इसमें ३५८ लेखक तथा कवियोंका परिचय है। इसमें हिन्दुस्तानी और उर्दू दोनोंके ही रचनाकारोंका विवरण मिलता है। हिन्दी और हिन्दुस्तानीका मिला-जुला रूप दूसरी विशेषता कही जा सकती है। आरम्भसे अन्त तक हिन्दी और उर्दूकी रचनाओंमें कोई

विभाजक-रेखा नहीं खींची गई है। इसलिये इसे इतिहास माननेमें संकोच-सा ही होता है। इसमें अकारादि वर्णक्रमसे कवि-लेखकोंका परिचय (विवरण) मात्र दिया गया है।

इसके वाद सन् १८७७ में शिवसिंह सेंगर कृत 'शिवसिंह सरोज' उपलब्ध होता है। यह विवरणात्मक अधिक है। इसमें १००३ कवियोंका सामान्य परिचय पद्य-बद्ध प्राप्त है। इसकी उपयोगिता केवल ऐतिहासिक दृष्टिकोणसे विवरण प्रस्तुत करनेमें है। इसका दूसरा संस्करण १८८८ ई. में प्रकाशित हुआ। यह हिन्दीमें प्रकाशित पहला ऐतिहासिक ग्रन्थ है। इसीको मुख्य रूपसे आधार मानकर सन् १८८९ में डा० सर जार्ज अब्राहम ग्रियर्सनका 'द माडर्न वर्नाक्युलर लिटरेचर ऑफ हिन्दुस्तान' प्रकाशित हुआ। यह इतिहासका सबसे पहला मौलिक कार्य है, क्योंकि सरोजमें १००३ कवियोंमेंसे २६३ कवि तिथि विहीन वर्णित हैं। ६८७ तिथियुक्त कवियोंमेंसे ६७५ ग्रियर्सनमें स्वीकृत हैं। इसमेंसे ९५२ लेखक तथा कवियोंका पूरा विवरण है। ग्रियर्सनने सबसे पहले काल-नामकरण करते हुए हिन्दी-साहित्यके प्रथम कालको 'चारण-काल' नाम दिया, जिसका समय ७०० से १३०० ई. माना है। किन्तु इतिहासकी वास्तविक संज्ञा इसे भी नहीं दी जा सकती है। कहा जाता है कि बीच-बीचमें कई छोटे-मोटे इतिहास लिखनेका प्रयत्न बराबर किया जाता रहा है। लाहौर निवासी पं. राधाकृष्णके प्रस्ताव पर सन् १८६८ में भारत सरकारने यह निश्चय किया था कि जहाँ तक सम्भव हो सके हस्तलिखित संस्कृत ग्रन्थोंका पता लगाया जाय और पुस्तक-सूची प्रकाशित की जाय। तबसे बराबर ग्रन्थोंको तथा सामग्रीको ढूंढने व प्राप्त करनेका प्रयत्न बना रहा। सन् १९०० से १९१२ ई. तक जो सामग्री प्राप्त हो सकी उसके आधार पर सन् १९१३ में 'मिश्र-बन्धु-विनोद' प्रकाशित हुआ। लोगोंने इतिहासके रूपमें पहले पहल इसीको जाना — समझा। यद्यपि पूर्व इतिहासलेखकोंकी भाँति 'कवि-वृत्त संग्रह' की प्रवृत्ति इसमें भी दिखाई देती है, किन्तु समालोचनाकी एक दृष्टि भी निहित है। इसका सबसे बड़ा दोष काल-विभाजनकी पद्धति है, जो अंग्रेजी-इतिहासको देखकर अपनाई गई प्रतीत होती है। 'हिन्दी नवरत्न' और 'मिश्र-बंधु-विनोद' से स्पष्ट पता चलता है कि समालोचनाका रूप अन्य इतिहासोंकी अपेक्षा इन दोनोंमें अंकुरित रूपमें मुखरित है।

शुक्लजीके पूर्व 'ए स्केच आव द हिन्दी लिटरेचर' में की (Key) महोदय इतिहासका व्यवस्थित रूप प्रस्तुत कर चुके थे। किन्तु सामग्रीका अभाव इसमें भी खटकता है। आचार्य रामचन्द्र शुक्लने हिन्दी साहित्यकी प्रवृत्तियोंको ध्यानमें रखकर काल-विभाजन और मुख्य धाराका उचित आलोचनात्मक परिचय 'हिन्दी साहित्यका इतिहास' में दिया है। यद्यपि परम्परागत विवरणात्मक शैलीका इसमें भी पूर्ण अभाव नहीं पाया जाता है, किन्तु भाषाशैली और विषयकी दृष्टिसे यह सर्वथा आधुनिक समीक्षाके निकट है। इतिहासकी दृष्टिसे कई कमियाँ इसमें भी दिखाई देती हैं। शुक्लजीने रचनाओंकी विशेष प्रवृत्तिके अनुसार ही 'काल' का नामकरण किया है। लेकिन आदिकालकी जिस विशेष प्रवृत्तिको वह महत्त्व देते हैं वह युग और साहित्यकी दृष्टिसे प्रमुख नहीं कही जा सकती।

यदि हम सातवीं शताब्दीसे बारहवीं शताब्दी तक अपभ्रंश-युग मानें तो हिन्दीका जन्म बारहवीं सदीसे पूर्व किसी तरह नहीं माना जा सकता, क्योंकि अपभ्रंश रचनाएँ आठवींसे लेकर सोलहवीं सदी तककी उपलब्ध होती हैं। पं. चन्द्रधर शर्मा गुलेरीके शब्दोंमें — "विक्रमकी सातवीं शताब्दीसे ग्यारहवीं तक अपभ्रंशकी प्रधानता रही और फिर वह पुरानी हिन्दीमें परिणित हो गई। इसमें देशीकी प्रधानता है। विभक्तियाँ घिस गई हैं, खिर गई हैं, एक ही विभक्ति 'हैं' या 'अहैं' कई काम देने लगी है। एक कारककी विभक्तिसे दूसरेका भी काम चलने लगा है।"[1]

आधुनिक आर्य-भाषाओंकी उत्पत्ति अपभ्रंशसे हुई है। अपभ्रंशके मुख्य चार रूप थे — शौरसेनी, मागधी, अर्द्धमागधी और महाराष्ट्री। शौरसेनी अपभ्रंशसे हिन्दी, राजस्थानी, पंजाबी, गुजराती और पहाड़ी भाषाओंकी उत्पत्ति हुई; मागधी अपभ्रंशसे विहारी, बंगला, आसामी और उड़िया भाषाओंका जन्म

१. नागरी प्रचारिणी पत्रिका, नं० सं०, भाग २, पृ० ८।

हुआ; अर्द्धमागधी अपभ्रंशसे पूर्वी हिन्दी उत्पन्न हुई तथा महाराष्ट्री अपभ्रंशसे मराठीका आविर्भाव हुआ। हिन्दीकी विभाषाओंमें हिन्दुस्तानी, बाँगरू, ब्रज, कन्नौजी और बुंदेलीकी गिनती की जाती है। राजस्थानी, मेवाती, मारवाड़ी और जयपुरी आदि अनेक विभाषाएँ हैं। पहाड़ी भाषामें भी जौनसारी, कुडूली, चंबाली आदि विभाषाएँ हैं। पूर्वी हिन्दीकी तीन विभाषाएँ हैं—अवधी, बघेली एवं छत्तीसगढ़ी। इसी तरह लँहदाकी चार और सिन्धीकी पाँच (बिचौली, सिरैकी, लारी, थरेली, और कच्छा) विभाषाएँ मानी गई हैं। मराठीकी तीन विभाषाएँ हैं—उत्तर और दक्षिण कोंकणी तथा बरारी। इसी तरह मैथिली, मगही, भोजपुरी बिहारीकी विभाषाएँ हैं। भाषा-विज्ञानकी दृष्टिसे इन प्रादेशिक भाषाओंके जन्म तथा विकासको देखनेसे पता चलता है कि आधुनिक भारतीय आर्य-भाषाओंका प्रयोग लगभग तेरहवीं शताब्दी-से साहित्यमें होने लगा था। परन्तु साहित्यमें प्रयुक्त होनेके पूर्व भाषा 'कथ्य' अवस्थामें रहती है। यदि इस समयके अन्तरालको हम २०० या २५० वर्षका काल मान लें तो उक्त भाषाओंका आविर्भाव-काल ग्यारहवीं शताब्दी निश्चित होता है।

प्रश्न यह है कि आदि कालमें क्या अपभ्रंश-कालकी भी चर्चा की जाय, जैसा कि शुक्लजीने प्रक-रण २ में दिया है; अथवा उसे 'पुरानी हिन्दी'के कालसे अभिहित किया जाय? मेरे मतमें ये दोनों ही बातें हिन्दी साहित्यके इतिहासके लिए अग्राह्य हैं। यह सच है कि हिन्दीका जन्म संस्कृत, अरबी, फारसी, या प्राकृतसे न होकर अपभ्रंशसे हुआ है। पर क्या इसीलिए उसे हिन्दीमें घसीट लाना उचित होगा? फिर स्पष्ट ही अपभ्रंशकी चाल अलग है और हिन्दीकी अलग। जिन अपभ्रंश रचनाओंका इस कालमें उल्लेख किया जाता है वे अपभ्रंश-कालीन प्रवृत्तियोंका पूरा परिचय देनेमें असमर्थ भी हैं। उनकी भाषा पुरानी हिन्दी नहीं है। यदि उनका परिचय देना इष्ट ही है तो 'प्रस्तावना'के रूपमें हम अलगसे उल्लेख कर सकते हैं। श्री सुधाकर पाण्डेयने 'हिन्दी साहित्य और साहित्यकार' में आठवींसे बारहवीं शताब्दी तक 'प्रस्तावना-काल' माना है। किन्तु पूरा विवरण इसमें भी नहीं प्राप्त होता। यदि हमारी दृष्टि विवरण और वर्णन पर न टिके तो उस समयका आलोचनात्मक परिचय देना ही पर्याप्त होगा। हमारे कामकी जो मुख्य बात है वह हिन्दी रूपोंका विकास और उस समयकी रचनाओंका स्वरूप है। क्योंकि आदिकालमें ही नहीं भक्तिकालमें भी अपभ्रंश-युगीन भक्ति, प्रेम, शृंगार और नीतिपरक रचनाओंका प्रणयन होता रहा है। इसीलिये पूर्व परम्पराको पहचानें बिना हम विकसित विधाओं (Trends)का मूल्यांकन ठीक नहीं कर सकते। उदाहरणके लिये मुस्लिम आक्रमणोंके बाद ही अचानक भक्तियुगका प्रव-र्तन कैसे हो गया? स्पष्ट है कि परम्परागत विधाओंको मिलाकर ही हमें इतिहासका सर्जन करना चाहिये, तभी उसका वास्तविक रूप सामने आ सकेगा। इसके लिए यह आवश्यक है कि हमें पूर्व प्रच-लित प्रवृत्तियोंका भली प्रकारसे परिज्ञान होना चाहिए।

संक्षेपमें, अपभ्रंश मध्य-भारतीय आर्यभाषाकी अन्तिम अवस्थाका नाम है। यद्यपि अपभ्रंश भाषाका जन्म पाँचवीं शताब्दीके मध्य हो चुका था, किन्तु छठी शताब्दीके भामहके उल्लेखसे उसका पता चलता है। उपलब्ध अपभ्रंश-साहित्य आठवीं शताब्दीका है। उसके पहले भी साहित्य-रचनाका उल्लेख मिलता है। साधारणतः सातवीं शताब्दीसे १२वीं सदी तक अपभ्रंश-काल कहा जा सकता है। अधिकतर इसमें कथा-साहित्य ही उपलब्ध है। पुराण-काव्यकी अपेक्षा चरित-काव्यमें वस्तुकथा निजंधरी एवं सुगठित है। लगभग समूचा काव्य-साहित्य धार्मिक तथा पौराणिक है। किन्तु लोक-जीवनकी सुन्दर अभिव्यक्ति एवं संस्कृतिका पूरा चित्र उसमें स्पष्ट प्रतिबिम्बित है। मनोवैज्ञानिक तथ्योंका सफल उद्घाटन अनेक स्थलों पर हुआ है। बाल तथा यौवन कालके सर्वांगपूर्ण चित्रण इस साहित्यमें भी मिलते हैं। शृंगारकी संयोग और वियोगकालीन विविध स्थितियोंका आकलन विशेष रूपसे हुआ है। इस साहित्यमें लौकिक तथा शास्त्रीय दोनों प्रकारकी शैलियोंका समन्वय पाया जाता है। कथा-काव्योंमें जहाँ एक ओर कथाओंकी भरमार, काव्यात्मक वर्णन, प्रकृति-चित्रण, अलंकार आदिकी योजना है वहीं दूसरी ओर काम-विज्ञान,

राजनीति और दार्शनिक खण्डन-मण्डन भी है। गीति-पद्धति तथा छंदोंकी विविधता अनेक विषयोंके अनुरूप लयकी मधुरतासे समृद्ध है। हिन्दीके अनेक छन्द अपभ्रंशके ही हैं। कहा जाता है कि जायसीने 'पद्मावत'की रचना फारसी 'मसनवी' शैलीमें की है, पर वस्तुतः वह अपभ्रंशकी 'कडवक' शैली है जिसमें चौपाईके बाद दोहाका क्रम रहता है। पुष्पदन्तका 'महापुराण' इसी शैलीमें है। प्रबन्ध काव्यकी वास्तविक परम्परा अपभ्रंशमें मिलती है। भारतीय साहित्यमें चरित-काव्योंकी परम्परा अत्यन्त प्राचीन है। किन्तु तुलसीदासका 'रामचरितमानस' अपभ्रंश चरित-काव्योंकी परम्पराका चरम रूप है। इस साहित्यमें श्रृंगार, वीर, नीति, रीतिसे भरित सभी प्रकारकी रचनाएँ उपलब्ध होती हैं। मुख्य रूपसे काव्य-साहित्य समृद्ध है। इसमें गद्य तो नहींके बराबर है। हिन्दीका आदिकाल और भक्तिकाल बहुत कुछ इस साहित्यसे प्रभावित है। इसमें सभी प्रकारकी सामान्य प्रवृत्तियाँ दृष्टिगोचर होती हैं जिनमें जीवनके अनेक रूपोंका सूक्ष्म दृष्टिसे मनोवैज्ञानिक तथा मार्मिक चित्रण हुआ है। लोकपक्षकी सबल अभिव्यक्ति इस साहित्यका जीवन-दर्शन है। हिन्दी साहित्यके आदि-कालकी राजनैतिक परिस्थिति अत्यन्त डाँवाडोल थी। राजपूत युगके बाद गुर्जर और प्रतिहारोंका बोलबाला हो गया था। इस वंशका अन्तिम उत्तराधिकारी राज्यपाल १०१२ ईस्वीमें महमूद गजनवीसे पराजित हो गया था। कन्नौजके पतनके उपरांत ही १०२० में उसका भी पतन हो गया। अब प्रतिहार राज्य कई टुकड़ोंमें बँट गया। १०३० से ११९२ ई० तककी भारतकी स्थिति यह थी कि प्रतिहार और पालोंके पुराने राज्य खंडित हो रहे थे। धीरे धीरे मुसलमानोंका आतंक देश पर छाने लगा था और सुलतान अलाउद्दीनका प्रभुत्व बढ़ने लगा था। इस समय (१०६७–११०७ ई०) मालवमें परमार वंश अवस्थित था। उस वंशका प्रसिद्ध राजा मुंज अपने व्यवस्थित शासन तथा साहित्योन्नतिके कारण प्रसिद्धि प्राप्त कर रहा था। दूसरी ओर चंदेलोंका प्रभुत्व भी क्षीण नहीं हो पाया था। परन्तु १२०२ ई०में कुतुबुद्दीन ऐबकने चंदेलोंको कुचलकर सदाके लिए उन्हें निष्प्रभ बना दिया। तेरहवीं शताब्दीमें मुस्लिम शासनकी नींव पुख्ता हो गई थी। इस युगके शासक नृशंस होते हुए भी विद्याप्रेमी होते थे। वे कलाकी ओर भी ध्यान देते थे। महेन्द्र वर्मन, राजा भोज आदिने साहित्य और कलाकी विशेष उन्नति की। शासनका पूरा प्रबन्ध राजाओंके हाथमें ही रहता था। वे कानून और सुरक्षाके उत्तरदायी थे। जनताका पूरा पूरा ध्यान वे बराबर रखते थे।

इस समय समाजमें अधिक परिवर्तन हो रहे थे। 'जाति और नियम' पर विशेष बल दिया जा रहा था। ब्राह्मणोंका प्रभुत्व अभी बना हुआ था। आक्रांताओंके आगमनका प्रभाव समाज पर पूरा था। वैवाहिक बन्धनोंमें पहले जैसी दृढ़ता न थी। वैश्य और शूद्रोंके साथ क्षत्रियोंका बल दूना हो उठा था। इसलिए कुछ आक्रांताओंको क्षत्रिय-वर्गमें ले लिया गया था। किन्तु आगे चलकर यह सब राजनीतिसे सम्बन्धित हो गया। धीरे धीरे जाति-पाँतिके बन्धनोंमें भी ढीलापन आ गया। वैश्य और शूद्र समाजमें अपना स्थान समझने लगे थे। यद्यपि ऊँची जातिके लोग सदाचारी थे, पर नीची जाति भी आचार-विचारसे रहती थी। इस प्रकार सामाजिक स्थिति सुधारकी ओर थी।

आठवीं शताब्दीमें दक्षिण भारतकी आध्यात्मिक लहरने अपना प्रभाव उत्तर भारतमें भी फैलाया था। तमिल देशसे उठे इस आन्दोलनका उद्देश्य जैन और बौद्ध धर्मको दबाकर शिव तथा विष्णुकी भक्तिका प्रचार करना था। जगद्गुरु शंकराचार्यकी प्रतिक्रिया स्वरूप दक्षिण भारतमें शैवमतकी प्रधानता हुई। यद्यपि वैष्णवोंने भी अपने मतका प्रचार किया, किन्तु शैवमतके उत्कर्षमें वह दब-सा गया। यही नहीं, दक्षिणमें सन्तोंका विशिष्ट स्थान स्थापित हो गया। आलम्बार और नायम्बारके नामसे इनके मतका प्रचार हुआ। ये सन्त एक मूर्तिसे दूसरी मूर्ति तक नाचते-गाते-बजाते जाते थे। इस प्रकार दक्षिण भारत धार्मिक केन्द्र बना। यहींसे उत्तर भारतमें पहुँचकर रामानुज-दर्शन पनपा और विशिष्टाद्वैतका प्रचार हुआ। ग्यारहवीं शताब्दीमें निम्बार्काचार्यने द्वैताद्वैत मतका प्रचार किया। इस तरह आलोच्य कालमें धार्मिक स्थितिकी विविधता और अनेक रूप दिखाई देते हैं। दक्षिणमें भक्ति उपजनेकी बात कबीरने भी कही है:—

भक्ति द्राविड़ ऊपजी, लाये रामानन्द।
परगट कियो कबीरने सात द्वीप नौ खण्ड॥

इस समय योगपद्धति और भक्तिमूलक रचनाएँ तथा एतन्मूलक धाराएँ समानान्तरसे प्रवाहित हो रही थीं। आगे चलकर इनमें अनेक परिवर्तन हुए और कुछ रूपोंमें तो बहुत ही बदलाव हो गया। इसका एक परिणाम यह भी हुआ कि दो संस्कृतियोंके मेलसे एक नया जीवन-दर्शन उठ खड़ा हुआ।

हिन्दीके आदिकालका साहित्य मुख्यत: धार्मिक है, किन्तु उसमें लौकिक रचनाओंकी कमी नहीं है। वीर, श्रृंगार, नीति तथा गेय आदि लगभग सभी प्रकारकी रचनाओंका प्राधान्य इस युगमें दिखाई देता है। धार्मिक साहित्यके अन्तर्गत तीन प्रकारकी रचनाएँ मिलती हैं—(१) जैन साहित्य, (२) सिद्ध साहित्य, और (३) नाथ साहित्य। किन्तु शुक्लजीने इस कालकी बारह पुस्तकें ही विवेच्य मानी हैं। शेष पुस्तकोंको यह कहकर छोड़ दिया है कि इन पुस्तकोंमेंसे कुछ पीछेकी रचनाएँ हैं, कुछ तो नोटिसमात्र हैं और कई तो जैनोंकी धर्मतत्त्व निरूपण सम्बन्धी हैं जो साहित्य-कोटिमें नहीं आतीं। इसपर से डॉ० हजारीप्रसाद द्विवेदीका कथन है—

"इधर जैन अपभ्रंश चरित-काव्योंकी जो विपुल सामग्री उपलब्ध हुई है, वह सिर्फ धार्मिक सम्प्रदायके मुहर लगाने मात्रसे अलग कर दी जाने योग्य नहीं है। स्वयम्भू, चतुर्मुख, पुष्पदंत और धनपाल जैसे कवि केवल जैन होनेके कारण ही काव्यक्षेत्रसे बाहर नहीं चले जाते। धार्मिक साहित्य होने मात्रसे कोई रचना साहित्यिक कोटिसे अलग नहीं की जा सकती। यदि ऐसा समझा जाने लगे तो तुलसीदासका रामचरितमानस भी साहित्य-क्षेत्रमें अविवेच्य हो जावेगा और जायसीका पद्मावत भी साहित्य-सीमाके भीतर नहीं घुस सकेगा। वस्तुत: लौकिक निजन्धरी कहानियोंको आश्रय करके धर्मोपदेश देना इस देशकी चिराचरित प्रथा है। कभी-कभी ये कहानियाँ पौराणिक और ऐतिहासिक चरित्रोंके साथ घुला दी जाती हैं। यह तो न जैनोंकी निजी विशेषता है और न सूफी कवियोंकी।"[1]

भाषाओंकी दृष्टिसे जैन साहित्यकी रचनाएँ अपभ्रंश गुजराती, राजस्थानी, व्रज और खड़ी बोलीमें प्राप्त होती हैं। प्राचीन रचनाएँ अपभ्रंश की हैं। उस समयकी अपभ्रंशका रूप व्यापक था। उस समय लगभग सभी प्रादेशिक बोलियों पर उसका प्रभाव था। अपभ्रंश-साहित्यकी मुख्य प्रवृत्तियाँ युद्ध, प्रेम, नीति, श्रृंगार तथा उपदेश मूलक हैं, जिनमें प्रवन्ध और चरित दोनों प्रकारकी काव्यशैलियाँ देखी जाती हैं। स्वयम्भूका 'पउमचरिउ' (पद्म-चरित) आठवीं शताब्दीके लगते ही लिखा गया है। इनका दूसरा ग्रन्थ हरिवंश पुराण है जिसमें ११२ सेधियाँ और १८००० प्रमाण श्लोक हैं। इनमें जीवनके विविध पक्षोंका सफल चित्रण प्राप्त होता है।

बौद्ध-साहित्य प्रधान रूपसे गीति तथा मुक्तक रूपमें उपलब्ध होता है। चर्यापदोंमें प्रसिद्ध सिद्ध साहित्यका भावात्मक अंश मुख्यतया श्रृंगारपरक है। इसका काव्यरूप और विषय-वस्तु चर्यापद, वज्रगीति, मुक्तक, दोहे तथा अर्द्धालियोंमें उपलब्ध होती है। यों तो इस साहित्यकी भाषा पश्चिमी अपभ्रंश है, पर बौद्धोंने अपने तंत्रोंको रहस्यात्मक शैलीमें होनेसे उसे सेधाभाषा या सेधावचन कहा है। सरहपा अपने दोहोंमें उस शैलीको 'गहिण गुहिरभास' कहते हैं; जिससे उनका तात्पर्य इसी प्रतीकात्मक शैलीसे है। यह साहित्य प्रतीकात्मक शैलीमें रहस्यवादमूलक अभिव्यक्तियोंसे भरपूर है। इसमें प्रसिद्ध तथा अप्रसिद्ध अनेक लोकगत उपमानोंका प्रयोग है। इसका मुख्य छंद दोहा है। साहित्यका अधिकांश भाग आध्यात्मपरक है। इनका सर्वभूतहितवादमें विश्वास था। भारतीय लोकपरम्परामें ये चौरासी सिद्ध और नौ नाथोंके नामसे प्रसिद्ध हैं। ये बौद्ध धर्मकी तांत्रिक वज्रयान शाखाके अनुयायी थे। बौद्ध तो ये नाममात्रको ही थे। इनकी साधना योगकी थी। ये योग तथा निर्गुण निराकार शून्यको प्रमुख बताते थे। इन्हीं चौरासी सिद्धोंसे नाथ-पंथका विकास हुआ। सिद्धोंकी रचना दो रूपोंमें उपलब्ध है— दोहाकोष और चर्यापद। बौद्ध तांत्रिकोके लिए 'सिद्ध' शब्द और शैवयोगियोंके लिए 'नाथ' शब्द प्रचलित हैं।

---

१. हिन्दी साहित्यका आदिकाल—आचार्य हजारीप्रसाद द्विवेदी, पृ० ११।

नाथ-पंथके आदि प्रवर्तक आदिनाथ या स्वयं शिव माने जाते हैं। मत्स्येंद्रनाथ इन्हींके शिष्य थे। इनके शिष्योंमें सबसे प्रधान गोरक्षनाथ या गोरखनाथ थे। गोरखनाथ लगभग ग्यारहवीं-बारहवीं शताब्दीमें हुए कहा जाता है। मिश्रबंधुओंने 'मिश्र-बंधु-विनोद' के प्रथम भागमें इनका परिचय देते हुए कहा— "गोरखनाथका रचनाकाल १४०७ से आरम्भ होता है। इन्होंने संस्कृतके साथ पहले हिन्दीकी रचना की।" नाथोंकी संख्या मुख्य नौ है। परन्तु नाथपंथियोंमें ८४ सिद्धोंकी भाँति ८४ नाथ भी सिद्ध कहे जाते हैं। इस साहित्यका प्रभाव सीमित था। प्रधान रूपसे इसकी रचनाएँ तथ्योन्मूलक हैं, कवित्व-प्रधान नहीं। वे वस्तु-तत्त्वको अधिक प्रकाशित करती हैं, कलापक्षकी ओर उनका ध्यान नहीं के बराबर है। इस साहित्यमें कल्पना-बिम्बोंका चित्रात्मक रूप भी नहीं मिलता है। सिद्ध साहित्यमें अवश्य कल्पनात्मक भावोंकी अच्छी अभिव्यञ्जना हुई है। उसमें शैली भी प्रतीकात्मक होती हुई सुन्दर बन पड़ी है। जैन-साहित्य काव्य-सौष्ठवकी दृष्टिसे अत्यन्त समृद्ध है। उसमें लगभग सभी प्रकारकी शैलियाँ देखनेको मिल जाती हैं। प्रबंध काव्योंमें भी कल्पना-तत्त्व, प्रस्तुत-अप्रस्तुत योजना, मानवीकरण तथा प्रकृति-चित्रणकी भव्य संयोजना प्राप्त होती है। प्रकृति-चित्रण भी कई रूपोमें मिलता है। शृंगार भी अनेक रूपोंमें वर्णित है। यही नहीं, रीतिकालकी पूर्वपरम्पराके बीज इस साहित्यमें दर्शनीय हैं। संयोग तथा वियोगके विविध रूपोंका अनेक दृष्टियोंसे बाह्य एवं अन्तर्मूलक वर्णन हुआ है। गेय पदोंका भी उचित सामरस्य है। पुष्पदन्तका 'महा-पुराण', स्वयम्भूका 'पडमचरिड' 'हरिवंश पुराण', 'रिट्ठणेमि चरिड', धनपालकी 'भविसयत्त कहा', मुनि-कनकामरका 'करकंड चरिड', पुष्पदंतका 'णायकुमार चरिड' और 'जसहरचरिड' ऐसी ही सुन्दर रचनायें हैं। लगभग दो सौ ऐसी अन्य रचनाएँ हैं जो भाव तथा कलाकी दृष्टिसे महत्वपूर्ण कही जा सकती हैं। अपभ्रंशमें ही नहीं भाषामें भी ऐसी अनेक रचनाएँ उपलब्ध हैं।

पिछले वर्षोंमें जिन भाषा-रचनाओंका पता मिला है उनकी संख्या हजारसे ऊपर है। अपभ्रंशका तो अभी तक बहुत कम साहित्य उपलब्ध हो सका है। किन्तु भाव तथा भाषा दोनोंमें ही वह अनूठा है। यह एक अत्यन्त आश्चर्यका विषय है कि आचार्य रामचन्द्र शुक्लने जिन मान्यताओंका उल्लेख हिन्दी साहित्यके इतिहासमें किया है उसीको दुहराते हुए विद्वान् नई भूमिका निर्माणमें संलग्न हैं। उदाहरणके लिए डा० राजबली पाण्डेयका कथन है—"अपभ्रंशमें धार्मिक विषयोंका प्राधान्य है। वैसे तो हिन्दीका प्रारम्भ राजनीतिक परिस्थितियोंके कारण वीरकाव्यसे होता है, परन्तु बहुत ही शीघ्र भारतीय धर्म और दर्शन साहित्यसे अपना निकट सम्बन्ध स्थापित कर लेते हैं। हिन्दी साहित्यकी ज्ञानाश्रयी और प्रेमाश्रयी परम्पराएँ तथा स्मार्तधर्म पर आधारित काव्य इसके स्पष्ट प्रमाण हैं।"[1] ये तथ्योन्मूलक बातें परम्परा-गत ही हैं। एक ओर तो हम हिन्दीको दसवीं शताब्दीसे पहले भी घसीट ले जाते हैं और दूसरी ओर भक्तिकालके आरम्भ होने तक उसके स्पष्ट दर्शन नहीं मिल पाते। अमीर खुसरोको छोड़कर एक भी लेखक खड़ी बोलीका प्रतिनिधित्व नहीं कर पाता। भले ही हम हिन्दी साहित्यका उदय और विकास वि. सं. १४०० तक मानते हैं, किन्तु वास्तविकताका पता हमें बारहवीं शताब्दीके बाद ही मिलता है।

संक्षेपमें, भाषा, छन्द और साहित्यकी दृष्टिसे भक्तिकाल ही नहीं आदिकाल भी समृद्ध था। उत्तर-कालमें उसकी समृद्धि बढ़चढ़ कर हुई। इसका एक प्रमाण आदिकालीन रचनाओंकी विभिन्नता एवं विविधतामें दिखाई देता है। चर्चरी, वेलि, फागु, वार्ता, रासक, चरित तथा कथाकाव्य आदि रचनाओंके अध्ययनसे अपभ्रंशकी थातीका सहजमें ही पता लग जाता है। विद्यापति, कबीर तथा तुलसीदासने संभवतः इसीलिए 'भाखा' का महत्व स्वीकार किया है और स्पष्ट कहा है—

"का भाषा का संस्कृत, प्रेम चाहिये साँच।"

इस प्रकार जनसाधारणमें ही नहीं सभ्य जनोंमें भी धार्मिक तथा नैतिक चेतनाको जाग्रत रखने-वाली साहित्यिक परंपराका प्रवाह अक्षुण्ण बना रहा है, जो कई प्रकारके संप्रदाय, संस्कृति तथा भाषाके संगमके रूपमें विविध दिशाओंमें प्रवाहित होता रहा है।

---

१. देखिए, हिन्दी साहित्यका बृहत् इतिहास, प्रथम भाग, पृ० ७।

☆ ☆ ☆ महाकवि कालिदास और भारतीय जीवन-दर्शन

डॉ० कैलासचन्द्र विद्यालंकार, एम० ए०, कुरुक्षेत्र विश्वविद्यालय, कुरुक्षेत्र

ईसासे ५७ वर्ष पूर्व परमार-वंशीय उज्जयिनी-नरेश महेन्द्रादित्यके पुत्र विक्रमादित्यने म्लेच्छोंका उन्मूलन कर वैदिक-धर्मका पुनरुत्थान किया तथा उज्जैनमें महाकालके भव्य मन्दिरकी स्थापना की। इन्हीं शैव मतावलम्वी वीर सम्राट्की राजसभाको महाकवि कालिदासने अलंकृत किया। उस समय वहाँ सब प्रकारसे सुख और समृद्धिका राज्य था। नाना कलाएँ शान्त और समृद्ध जीवनको अधिक आकर्षक बना रही थीं। ऐसे ही ज्योतिर्मय युगके वातावरणकी झलक हमें महाकवि कालिदासकी अनुपम काव्य-कृतियोंमें मिलती है। रघुवंश महाकाव्यमें रघुके दिग्विजयकी कहानीमें कम्बोजसे कन्याकुमारी तक और ईरानकी पूर्वीय सीमासे ब्रह्मपुत्र तक प्राकृतिक सीमाओंमें आबद्ध भारतका एक राजछत्रके नीचे होना प्रदर्शित किया गया है। मेघदूतके मन्दाक्रान्ता छन्दोंमें कविने रामगिरि आश्रमसे अलकापुरी तक जाते हुए मेघके मार्गमें आनेवाले पर्वत, नदी, ग्राम, नगर आदिका अद्‌भुत चित्रण कर उन्हें सजीव ही नहीं अपितु अमर बना दिया है। दुष्यन्त और शकुन्तलाके नैसर्गिक प्रेमकी अमर कहानी लिख कर महाकविने प्राचीन आर्योंके सरल, साहसी और रसमय जीवनके आदर्शको नित्यता प्रदान की है तथा भारतवासियोंको अपने पूर्वज भरतकी याद दिलाई है जो बचपनकी सरल क्रीड़ाओंमें शेरके दाँत गिना करता था। जिस प्रकार प्रातः कालीन उषाकी सूचना पक्षियोंके कलकल स्वरमें मिलती है उसी प्रकार उस युगकी नवज्योतिकी सूचना कालिदासकी सुन्दर कृतियोंमें मिलती है। क्या शिक्षा, क्या समाज, क्या व्यक्ति, क्या पारिवारिक जीवन सभी क्षेत्रोंमें महाकविने भारतीय आत्माके आदर्शका प्रदर्शन करते हुए भारतीय सभ्यता और संस्कृतिको आकर्षक रूपमें प्रस्तुत किया है।

समाजके निर्माणमें बच्चों और विद्यार्थियोंकी शिक्षाका महत्वपूर्ण स्थान होता है। महाकविने इसी-लिए प्रत्येक व्यक्तिका शैशवकालमें विद्याका अभ्यास करनेके लिए गुरुके पास जानेका उल्लेख किया है।[१] गुरुओंके पाससे पढ़कर आनेवाला विद्यार्थी समाजके द्वारा ही नहीं अपितु राजाके द्वारा भी सम्मानका पात्र होता था। प्रायः सभी उसका नेतृत्व स्वीकार करते थे। गुरुकी सेवामें रहकर, प्रकृतिके उन्मुक्त वातावरणमें उसका सर्वतोमुखी विकास होता था, जिससे उसे जीवनके प्रत्येक क्षेत्रमें सफलता ही प्राप्त होती थी। तपोवन अथवा गुरुकुल प्रत्येक विद्यार्थीके मनमें समभाव और कर्तव्य-बुद्धिका आधान कर देते थे। इस दृष्टिसे यदि देखा जाय तो कालिदासको 'तपोवन'का कवि भी कहा जा सकता है। अभि-ज्ञान शाकुन्तलके प्रारम्भमें कण्व ऋषिके आश्रमका कर्तव्य-परायण वातावरण और अन्तमें मरीचि मुनिका तपःप्रधान तपोवनका दर्शन होता है। रघुवंशमें वसिष्ठके आश्रमका मनोरम और आदर्श विद्यापीठके रूपमें चित्रण मिलता है। विक्रमोर्वशीयम् में वर्णित च्यवन ऋषिके मनोरम आश्रममें राजकुमार भी शिक्षा ग्रहण करने जाते थे।[२] गुरु, कुलपति, उपाध्याय तथा आचार्य सदा ही आदर और श्रद्धाके पात्र होते थे। इन विद्यालयोंमें विद्यार्थियोंसे कोई शुल्क नहीं लिया जाता था, किन्तु दीक्षाके अन्तमें गुरु-दक्षिणा देनेकी परम्परा थी।[३] धनोपार्जनके लिए अध्यापन-कार्य करनेवालेको अच्छा नहीं समझा जाता था।[४] गुरुजन गुरु-दक्षिणामें कुछ भी लेनेको उत्सुक नहीं थे, क्योंकि उनका जीवन त्यागमय था। उनके लिए तो शिष्यकी भक्ति और श्रद्धा ही पर्याप्त थी, किन्तु शिष्य कुछ न कुछ अवश्य ही देना चाहते थे। गुरु और शिष्यका सम्बन्ध पिता-पुत्रसे भी अधिक निकट होता था। समाजका प्रत्येक व्यक्ति उन गुरुओंका आदर करता था। राजा भी अपनी समस्याओंको लेकर कुलपतियोंकी सेवामें उपस्थित होते थे। जब कभी वे किसी कुलपतिके आश्रम अथवा तपोवनके पाससे निकलते थे तो आदर-भावसे उनके दर्शन करनेका लोभ संवरण

नहीं कर पाते थे। अन्य प्रजाजनोंकी रक्षाके साथ-साथ इन तपोवनों, आश्रमों तथा गुरुकुलोंकी सुख-शान्ति और सुरक्षाका उत्तरदायित्व भी राजा पर होता था।

प्रजातन्त्रके पक्षपाती व्यक्तियोंकी यह कामना होती है कि उनके नागरिकताके अधिकार बचे रहें अर्थात् प्रत्येक व्यक्ति अपने व्यक्तित्वका पूर्ण विकास कर सके, क्योंकि उत्तम प्रकारसे विकसित व्यक्तियोंसे ही उत्तम समाजका निर्माण हो सकता है। अतः जो समाज व्यक्तित्वके विकासमें बाधा पहुँचाता है उसमें पुरुषोत्तमका प्रादुर्भाव होना असम्भव है। यही भारतीय जीवन-दर्शनका आदर्श है। कालिदासने इस तत्वको भलीभाँति समझ कर अपनी रचनाओंमें अनुपम सौन्दर्यके साथ प्रस्तुत करनेका प्रयास किया है। यूनानमें स्पार्टामें केवल शारीरिक व्यक्तित्वके निर्माणकी ओर विशेष ध्यान देते हुए केवल शारीरिक स्तर ही स्थिर किया था, किन्तु कालिदासका आदर्श समन्वयवादी है। उसने रघुवंश महाकाव्यमें दिलीपसे लेकर अग्निवर्ण तक २९ राजाओंका वर्णन किया है। काव्यके प्रारंभमें ही उसने आदर्श व्यक्तिके गुण और उसके निर्माणका उपाय प्रस्तुत किया है। ये गुण भारतीय संस्कृतिके आदर्श जीवनकी ओर संकेत करते हैं। वह जीवन तप, त्याग और आश्रम-व्यवस्थासे प्राप्त किया जाता है। उसमें शरीर ही नहीं अपितु बौद्धिक, नैतिक और आत्मिक विकासका भी पूर्ण अवसर होता है। उसके अनुसार व्यक्तित्वकी पूर्ति चारों आश्रमोंके कर्तव्योंके यथावत् पालनसे ही होती है:—

शैशवेऽभ्यस्तविद्यानां यौवने विषयैषिणाम्
वार्द्धक्ये मुनिवृत्तीनां योगेनान्ते तनुत्यजाम्॥ रघुवंश १।८।

वे शैशवावस्थामें विद्याभ्यास करनेवाले, युवावस्थामें ही विषय-सुखका उपभोग करनेवाले और वह भी सन्तान-प्राप्तिके लिए (प्रजायै गृहमेधिनाम्), वृद्धावस्थामें मुनियोंके समान वनमें रहनेवाले और अन्तमें योगकी साधनामें जीवनकी समाप्ति करनेवाले थे। इसके अतिरिक्त वे धनका उपार्जन भी त्यागके लिए करते थे, सत्यके लिए कम बोलते थे तथा यशप्राप्तिके लिए ही विजय यात्रा किया करते थे।[५] रघुवंशी राजा ज्यों ज्यों ज्ञान-सागरमें गोता लगाते जाते थे त्यों त्यों दम्भका मल धुल कर छूट जाता था। वे कमसे कम बोलने और अधिकसे अधिक मननके लिए प्रोत्साहित होते थे। शक्तिकी प्राप्ति पर क्षमाशीलता उनमें बढ़ती जाती थी और त्याग तथा परोपकार करने पर उन्हें प्रशंसाकी आकांक्षा नहीं रहती थी।[६]

इस आदर्शमय व्यक्तित्वके निर्माणके लिए जहाँ एक ओर सांसारिक प्रलोभनों और छलनाओंसे दूर आश्रमों और तपोवनोंके शुद्ध और उन्मुक्त वातावरणको महत्व दिया है वहाँ महाकविने माता-पिताकी साधना और उनके संस्कारोंको भी महत्व दिया है। गुरु वसिष्ठके आश्रममें जाकर दिलीपने तप और त्यागमय संयत जीवन व्यतीत किया तो उन्हें रघु-सा दिग्विजयी और निष्काम पुत्र मिला। दशरथने यज्ञका आयोजन किया तो उन्हें राम जैसे पुत्रकी उपलब्धि हुई, जो मर्यादा पुरुषोत्तमके रूपमें प्रसिद्ध हुआ। दुष्यन्तकी विरह-साधना और शकुन्तलाकी तपस्याके कारण ही भरत-सा पुत्र जन्मा, जिसके नाम पर इस देशका नाम भारत पड़ा। असुरोंका नाश करनेके लिए योगिराज शिव और तपस्विनी

---

१. शैशवेऽभ्यस्तविद्यानाम्। रघुवंश। प्रथम सर्ग।
२. तदस्य भगवता च्यवनेनाशेषमनुष्ठितम्, गृहीतविद्यो धनुर्वेदेऽभिविनीतः। विक्रमोर्वशीयम्, अंक ५।
३. उपात्तविद्यो गुरुदक्षिणार्थी कौत्सः प्रपेदे वरतन्तुशिष्यः। रघुवंश ५।१।
४. यस्यागमः केवलजीविकायै तं ज्ञानपण्यं वणिजं वदन्ति। मालविकाग्निमित्रम् १।१७।
५. त्यागाय संभृतार्थानाम् सत्याय मित-भाषिणाम्।
यशसे विजिगीषूणां . . . . . .॥ रघुवंश १।७।
६. ज्ञाने मौनं, क्षमा शक्तौ, त्यागे श्लाघा-विपर्ययः। रघु० १।२२।

पार्वतीके सम्बन्धसे तारकासुर संहारक स्कन्द नामक वीर कुमारका सम्भव हुआ। इस प्रकार कविने 'कान्तासम्मिततयोपदेशभुजे' काव्य-प्रयोजनको सफल करते हुए संस्कार और वातावरणके सम्मिलनसे आदर्शमय व्यक्तित्वके निर्माणका चित्रण किया है।

व्यक्तित्वके साथ साथ महाकविने समाजके महत्व और निर्माणको भी नहीं भुलाया है। भारतीय संस्कृतिमें जहाँ एक ओर आश्रम-व्यवस्थाके द्वारा व्यक्तित्वके निर्माण तथा उसके विकासका उपाय बताया गया है वहाँ वर्ण-व्यवस्थाके द्वारा समाजके वर्गोंका विभाजन करके प्रत्येक अवस्थामें मनुष्योंके कर्त्तव्योंका निर्देश किया है। इसकी विशेषता यह है कि यह मनुष्योंके अधिकारों पर उतना बल नहीं देती है जितना धर्म अथवा कर्तव्य पर, जिसके कारण एक नैतिक बन्धन सारे समाजको बाँध रहा है। यही भारतीय जन-जीवनकी व्यष्टिगत समष्टि है। इसीको मानसिक अथवा भावात्मक साम्यवाद कह सकते हैं। इसके द्वारा प्रत्येक व्यक्ति समाज और राष्ट्रके प्रति अपना कर्तव्य समझते हुए कर्तव्य-वश ही समाजके सदस्योंकी सहायता करता था। वसिष्ठ, वाल्मीकि, कण्व, मरीचि, च्यवन आदि संसारके प्रलोभनोंको छोड़कर वनोंमें आश्रम बनाकर स्वाध्याय और साधनामें जीवन विताते थे। विद्यार्थियोंको विद्यादान देते थे तथा राज्यकी सुख-समृद्धिका ध्यान रखते थे। दिलीप अपने गुरु वसिष्ठसे कहते हैं—'आपकी कृपासे इस राज्यके सातों अंग कल्याणसे भरपूर हैं तथा आप राज्यकी दैवी तथा मानुषी आपत्तियोंको दूर करनेवाले हैं:—

उपपन्नं ननु शिवं सप्तस्वङ्गेषु यस्य मे।
दैवीनां मानुषीणां च प्रतिहर्ता त्वमापदाम्।। रघुवंश ।।

इस प्रकार धर्म तथा शिक्षाका नियन्त्रण करनेवाले ब्राह्मण अधिकारसे पूर्व अपने कर्तव्यका ध्यान रखते थे। उनके अधिकारोंकी पूर्ति तो अन्य वर्गोंके अपने अपने कर्तव्योंके पालनसे ही हो जाती थी।

क्षत्रिय राजाओंका कर्तव्य समस्त राष्ट्र और उसमें रहनेवाली प्रजाकी सुख, समृद्धि तथा सुरक्षाका ध्यान रखना होता था। इस विषयमें महाकविने मनुस्मृतिका ही अनुकरण किया है—नृपस्य वर्णाश्रम-पालनं यत् स एव धर्मो मनुना प्रणीतः। रघु० १४।६७। राजा प्रजाका अनुरंजन करनेके कारण ही राजा कहलाता था। 'राजा प्रकृतिरंजनात्' रघु० ४।१२। प्रजाको प्रसन्न रखना और उसके हितोंका ध्यान रखना राजाका विशेष गुण माना जाता था। रामने प्रजाको प्रसन्न करनेके लिए ही निर्दोष और गर्भिणी सीताको वनमें भिजवा कर स्वयं अनन्त दुःखको अन्दर ही अन्दर मौन रहकर सहन किया था, तभी भवभूतिने उसके दुःखको—'पुट-पाक-प्रतीकाशो रामस्य करुणो रसः' कहा था। राजाका शस्त्र दुःखियोंकी रक्षा करनेके लिए था, निर्दोष पर प्रहार करनेके लिए नहीं।[७] इसीलिए महाकविने राजाके लिए अनेक स्थलों पर 'गोप्ता' शब्दका प्रयोग किया है जिसका अर्थ 'रक्षक' होता है। वह प्रजाका पालन पिताके समान करता था।[८] यहाँ तक कि वास्तवमें राजा ही प्रजाओंका पिता था; पिता तो जन्म देनेके कारण ही पिता कहे जाते थे।[९] राजाको इस बात पर गर्व होता था कि प्रजाएँ धर्मका पालन करती हैं। उनमें कोई भी दुःखी, दरिद्र, व्यसनी, दण्डनीय, भयभीत अथवा सताया हुआ नहीं है।[१०]

राजाको षडांशभाक् कहा जाता था अर्थात् वह भूमिकी आयका छठा भाग कर-रूपमें लेता था; परन्तु जिस प्रकार सूर्य पृथ्वीसे जल सोखता है और उससे सहस्र गुना देता है उसी प्रकार राजा भी

---

७. आर्तत्राणाय वः शस्त्रं न प्रहर्तुमनागसि। शाकुन्तल १।११

८. प्रजाः प्रजानाथ पितेव पासि। रघु० २।४८।

९. प्रजानां विनयाधानाद्रक्षणात् भरणादपि।
स पिता पितरस्तासां केवलं जन्महेतवः।। रघु० १।१४।

१०. कः वसुमतीं शासति शासितरि दुर्विनीतानाम्। शाकुन्तल १।२१।

करसे प्राप्त राशिसे कहीं अधिक प्रजाके हितमें लगा देता था। दिलीप-पुत्र रघुने दिग्विजय-यात्रा की, अनेक राजाओंसे दक्षिणारूपमें तथा कररूपमें धन प्राप्त किया। किन्तु उस यात्रासे लौटते ही उसने विश्वजित् यज्ञका आयोजन किया जिसमें उसने सभी सम्पत्ति प्रजाके हितके लिए दान कर दी अथवा व्यय कर दी। वरतन्तुका शिष्य कौत्स जब गुरु-दक्षिणाके लिए चौदह करोड़ मुद्राएँ लेनेके लिए उसके पास आया तो उसने मिट्टीके पात्रमें अर्घ्य लेकर स्वागत किया तथा उसे धन देनेके लिए धनके देवता कुबेरसे मुद्राएँ लानेकी योजना बनाई। परन्तु प्रथम रात्रिमें ही उसके कोषमें असंख्य मुद्राओंका ढेर लग गया। प्रातः अद्भुत दृश्य था। राजा सारी मुद्राएँ देना चाहता था, परन्तु प्रार्थी आवश्यकतासे अधिक ले जाना ही न चाहता था।

रघुने दिग्विजय की, अनेक राज्योंको जीता तथा शक्तिशाली राज्योंको अपने अधीन किया, तो भी वह आजका-सा साम्राज्यवाद न था, जिसमें शोषण और स्वार्थका नग्न नृत्य दिखाई देता हो—वह तो एक सूत्रमें बाँधनेवाला साम्राज्य था जिसमें प्रत्येक राजा अपने प्रदेशमें स्वतन्त्र होता हुआ भी विशाल संगठनका एक अंग होता था।

समाजमें व्यक्तियोंके कर्तव्योंका, समाजके कर्तव्योंसे दृढ़ सम्बन्ध स्थापित करनेवाला छोटासा संगठन परिवार होता है। इसका प्रभाव व्यक्ति और समाज दोनों पर ही पड़ता है। कालिदासने इस संगठनके महत्वको समझा था। यह संगठन नारी-पुरुषके पवित्र विवाह-बन्धनके चारों और केन्द्रित होता है। इसमें पति और पत्नीके परस्पर प्रेमका विशेष स्थान है, किन्तु कालिदास समाज-विरोधी वासनामय प्रेमको परिवारके लिए अच्छा नहीं मानता। दुष्यन्त और शकुन्तलाका प्रेम वासनामय था, इसीलिए उसमें व्याघात पड़ा, किन्तु जब दोनों ही विरह और तपकी अग्निमें शुद्ध हो गए तो उनका चिर-मिलन सम्भव हुआ। शिवके प्रति पार्वतीका प्रेम भी वासना और शारीरिक आकर्षणसे युक्त था, अतः कविने उसकी सफलता नहीं दिखाई जिससे पार्वतीने निश्चय किया कि समाधि लगाकर तपस्या करके मैं अपने रूपको सफल करूँगी।[११] तपःपूत पार्वतीको शिवने स्वयं आकर ग्रहण किया तथा कहा कि हे कोमलांगि, आजसे तुम मुझको तपसे मोल लिया हुआ अपना दास समझो।[१२] इस प्रकार परिवारके वातावरणको परम पुनीत बनानेके लिए कालिदास वासनाके कालुष्यको तपस्या और विरहकी अग्निमें भस्म कर देनेके पक्षपाती हैं।

यह सब होते हुए भी कविने पति-पत्नीके परस्पर प्रेमकी अनन्यताका भी वर्णन किया है। उत्तम सन्तानकी प्राप्तिके लिए दिलीप और सुदक्षिणा दोनों ही गुरु वसिष्ठके आश्रममें साधना करने गए थे। इन्दुमती और अजका प्रेमभाव अत्यन्त घनिष्ठ था, जिसे महाकविने इन्दुमतीकी मृत्यु पर अजके विलापमें प्रकट किया है। रामका सीताके प्रति परम प्रेम था। रावणके सीताको हर ले जाने पर रामने उसे प्राप्त करनेके लिए पूरा प्रयत्न किया। प्रजाके अनुरंजनके लिए रामने सीताको वनमें भेज तो दिया, किन्तु उन्हें अन्दर ही अन्दर बहुत दुःख था। अश्वमेध यज्ञकी पूर्तिके लिए सीताकी स्वर्णमूर्तिको उन्होंने अपने साथ बैठाया। मेघदूतमें कामार्त यक्षने अपने कर्तव्यमें प्रमाद दिखाया था, इसलिए उसे इतना विरह सहना पड़ा, किन्तु वैसे उन दोनोंका परस्पर प्रेम ही काव्यकी विषय-वस्तु बन गया है।

---

११. इयेष सा कर्तुमवन्ध्यरूपतां समाधिमास्थाय तपोभिरात्मनः।
अवाप्यते वा कथमन्यथा द्वयं तथाविधं प्रेम पतिश्च तादृशः। कुमारसम्भव ५–२ ।

१२. अद्यप्रभृत्यवनताङ्गि तवास्मि दासः
क्रीतस्तपोभिरिति वादिनि चन्द्रमौलौ। कुमार० ५–८६।

वस्तुतः वासनाके कालुष्यसे रहित पति-पत्नीका प्रेम सन्तान प्राप्तिमें तथा पितृऋणसे उन्मुक्त होनेमें ही अपना सौभाग्य तथा इति-कर्तव्यता समझता था। रघुवंशमें वर्णित अन्तिम राजा अग्निवर्ण वासनाके कर्दममें फँसकर विषय-सुखोंका अत्यधिक उपभोग करता हुआ स्वयं तो राजयक्ष्मा जैसे भयानक रोगका ग्रास हुआ ही — रघुकुलकी सन्तान परम्पराको खण्डित करके पितृऋणसे भी उऋण न हो सका।

इस प्रकार महाकविने अपने समयकी समस्याओंका अध्ययन कर सत्यं शिवं और सुन्दरंके क्रमको बदलकर सुन्दरं शिवं और सत्यंके आधार पर सत्य जीवनके शिव रूपोंका अपनी मनोरम कल्पनाओंके सजीले आभूषणोंसे अनुपम शृंगार कर जन-जीवनको आकृष्ट किया है। इसकी रचनाओंका आकर्षण समस्त विश्वके हृदयको प्रेरणा देता रहा है, क्योंकि उसने सत्य और शिव घटनाओं तथा वस्तुओंको सुन्दरम्का मधु लपेट कर प्रस्तुत किया है जिस पर मन-मधुकर अनायास ही आकृष्ट हो जाता है।

THE ORTHODOX WESTERN ARTIST

The orthodox Western artist works by a severely conscientious reproduction of the forms of outward Nature; the external world is his model, and he has to keep it before his eye and repress any tendency towards a substantial departure from it or any motion to yield his first allegiance to a subtler spirit. His imagination submits itself to physical Nature even when he brings in conceptions, which are more properly of another kingdom, the stress of the physical world is always with him, and the Seer of the subtle, the creator of mental forms, the inner Artist, the wide-eyed voyager in the vaster psychical realms, is obliged to subdue his inspirations to the law of the Seer of the outward, the spirit that has embodied itself in the creations of the terrestrial life, the material universe. An idealised imaginative realism is as far as he can ordinarily go in the method of his work when he would fill the outward with the subtler inner seeing. And when, dissatisfied with this confining law, he would break quite out of the circle, he is exposed to a temptation to stray into intellectual or imaginative extravagances which violate the universal rule of the right distinction of forms, *rupabheda*, and belong to the vision of some intermediate world of sheer fantasia. His art has discovered the rule of proportion, arrangement and perspective which preserves the illusion of physical Nature and he relates his whole design to her design in a spirit of conscientious obedience and faithful dependence. His imagination is a servant or interpreter of her imaginations, he finds in the observation of her universal law of beauty his secret of unity and harmony and his subjectivity tries to discover itself in hers by a close dwelling on the objective shapes she has given to her creative spirit.

(From: *The Significance of Indian Art*) **— Shri Aurobindo**

☆ ☆ ☆ महात्मा गांधी और शान्तिनिकेतन

श्री गणेशचन्द्र साहा, हिन्दीभवन, शांतिनिकेतन, बंगाल

शान्तिनिकेतन आज विश्वका तीर्थस्थान बन गया है। अब शान्तिनिकेतन विश्वभारतीके रूपमें है और वहाँ विश्वका मेला लगता है। हिन्दू, ईसाई, बौद्ध, मुसलमान तथा संसारके अन्य जातिके लोग यहाँ आकर शिक्षा ग्रहण करते हैं। किन्तु आरम्भमें यह था एक निर्जन स्थान।

शान्तिनिकेतनके प्रतिष्ठाता थे रवीन्द्रनाथके पिता महर्षि देवेन्द्रनाथ। एक दिन इस मैदानसे होकर किसीके घर निमन्त्रित हो रायपुर जा रहे थे। उन दिनों इस मैदानमें सप्तपर्णके दो विशाल वृक्षके अतिरिक्त और कुछ नहीं था। थोड़ी देरके लिए वे वृक्षके नीचे आराम करनेके लिए बैठ गये। विस्तृत मैदान और चारों ओर सुनसान, हरियालीका नाम-निशान वहाँ नहीं था। यह निर्जन स्थान महर्षिको बड़ा अच्छा लगा। सप्तपर्णकी छाया साधनाके लिए उपयोगी सिद्ध हुई। इसके बाद वे प्रायः वहीं सप्तपर्णकी छायामें तम्बू लगाते। उस समय इस जगहका नाम था भूवन डाँगा। यहाँ डाकुओंका उत्पात था। मैदान निर्जन होनेके कारण दिन-दहाड़े डाकू लूट लेते थे। कितने ही व्यक्तियोंको मारकर डाकुओंने सप्तपर्णके नीचे गाड़ दिया था; परन्तु वही स्थान महर्षिकी साधना-भूमि बन गई। इसके बाद डाकुओंके सरदारने आत्म-समर्पण किया। डकैती छोड़ वे महर्षिकी सेवामें जुट गये, भयपूर्ण स्थान बन गया तीर्थ-स्थान।

महर्षिने इस स्थानका नाम शान्तिनिकेतन रखा। दूसरे स्थानसे मिट्टी मँगाकर वहीं उन्होंने सुन्दर बाग लगाया, फूल और फलोंके पेड़ लगवाये। देखते ही देखते ऊसर मरुभूमि उपवनमें परिवर्तित हो गई। फूल खिल उठे, बाग पेड़ोंकी छायासे भर उठा। उन पर पक्षियों ने उत्सवसा मचा दिया। शान्तिनिकेतन वस्तुतः शान्तिका निकेतन बन गया। आजके शान्तिनिकेतनको देख उस समयके जनहीन मैदानकी कल्पना करना कठिन प्रतीत होता है। वे दोनों सप्तपर्ण अब भी हैं और उनके नीचेकी संगमर्मरकी वेदी महर्षिकी साधनाकी साक्षी दे रही है। उस पर लिखा हुआ है—

वे मेरे
प्राणका आराम
मनका आनन्द
आत्माकी शान्ति हैं।

सन् १९०१ ईसवीमें कवि रवीन्द्रनाथने यहाँ ब्रह्मचर्याश्रमकी स्थापना की थी। प्राचीन कालके ऋषियोंके आश्रमके अनुरूप इस ब्रह्मचर्याश्रमका आदर्श था। यह आदर्श बहुत समय तक रहा। १७ साल बाद विश्वभारतीका उद्घाटन हुआ। आरम्भका छोटा-सा विद्यालय अब विश्वभारतीका रूप धारण कर एक विशाल महाविद्यालय बन उठा। भिन्न भिन्न विभाग खुल गये। जैसे पाठ-भवन, शिक्षा-भवन, विद्या-भवन, संगीत-भवन, कला-भवन आदि। इसके अतिरिक्त चित्रकला, विभिन्न प्रकारके कुटीर-उद्योग, व्यायाम आदिका सुप्रबन्ध है।

यहाँ कक्षाओंके लिए कोई विशेष कमरा नहीं है—खुले मैदानमें, घासके ऊपर अथवा शाल-पीपल-आमके नीचे पढ़ाई होती है। छोटी छोटी वेदियोंके ऊपर अध्यापक बैठते हैं।

विश्वभारतीने विश्ववासियोंका ध्यान अपनी ओर आकर्षित किया है। देश-विदेशके राजा-महाराजा तथा राजपुरुष विश्वभारतीमें आकर कविके दर्शन तथा उनकी वाणी सुन कृतार्थ हो गये हैं। देश-विदेशसे विश्वभारतीकी सेवामें अनेक अर्थ व उपहारकी सामग्रियाँ आईं। विश्वभारतीका पुस्तकालय दुर्लभ पुस्तकोंसे पूर्ण है। यहाँ प्रत्येक देशके विद्यार्थियोंके लिए भवन भी हैं जहाँ सभी भाषाओंकी चर्चा होती है। "हिन्दी-

भवन" में हिन्दी, गुजराती आदि भाषाकी शिक्षा होती है। निजाम सरकारके धनसे-निर्मित "मुस्लिम संस्कृति-भवन" की भी स्थापना हुई है। महाचीनसे सम्बन्ध स्थापित करनेके लिए "चीन भवन" विराजमान है। इस प्रकार रवीन्द्रनाथने संसारभरके गुणवान् एवं ज्ञानवान् लोगोंके लिए विश्वभारतीको संसारका मिलन तीर्थ बना दिया है। आलोचनार्थ यूरोप, अमेरिका, चीन तथा जापानके बड़े बड़े विद्वान् कितनी ही बार पधारे हैं। इनसे मिलने जुलनेके परिणामस्वरूप अन्य देशोंके साथ एकताका पथ सुगम हो गया है। भारतवर्ष धन्य है जहाँ ऐसे महापुरुषने जन्म लिया है।

एक दिन उन्होंने कहा था—

हे मोर चित्त, पुण्य तीर्थे
जागो रे धीरे—
एइ भारतेर महा-मानवेर
सागर तीरे

भारतके प्रधान-मन्त्री विश्वविख्यात पण्डित जवाहरलाल नेहरू भी प्रायः रवीन्द्रनाथके पास आया जाया करते थे। रवीन्द्रनाथ जवाहरलालजीसे बड़ा स्नेह रखते थे।

१९१५ के १० मार्चको सबसे पहली बार विश्ववन्द्य महात्मा गांधी शान्तिनिकेतनमें पधारे थे। वह दिन एक स्मरणीय दिवस था; उनके पधारने पर सभी कृतार्थ हो गये। रवीन्द्रनाथ और महात्मा गांधी एक दूसरेके निकट आकर बहुत प्रसन्न हुए। आश्रमवासी खुशियोंके मारे फूले न समाये। महात्माजी कुछ दिन यहाँ ठहरे थे। उनके ठहरनेसे आश्रमवासियोंको नई नई प्रेरणाएँ मिलीं। महात्माजीका कहना था कि आश्रमके समस्त कार्य—घरवारकी सफाई, दूकानसे सौदा लाना, रसोई बनाना, बर्तन साफ करना यहाँ तक कि मैला उठाने तकका सब कार्य अपने हाथोंसे करने चाहिए। विद्यार्थियोंने ये कार्य अपने हाथोंसे करना आरम्भ कर दिया। शिक्षकगण भी पीछे नहीं रहे। यह एक आनन्दमय तथा उत्साहपूर्ण घटना थी।

महात्माजीके पहली बार पधारनेके उपलक्षमें इस दिनके स्मरणमें आज भी यह नियम अटूट है। शान्तिनिकेतनमें यह दिन "गांधी पुनित-दिवस" के नामसे मनाया जाता है। इस पुनीत दिवस पर नौकरोंको छुट्टी देकर सभी विद्यार्थी तथा अध्यापक सभी कार्य अपने हाथोंसे करते हैं।

महात्माजी केवल इसी बार शान्तिनिकेतन आए हों यह बात नहीं, बल्कि कई बार यहाँ पधारे थे। एक बार पूजनीया कस्तूरबाके साथ भी आए थे। इनके आगमनसे आश्रममें आनन्दकी लहरें दौड़ जाती थीं। रवीन्द्रनाथ और गांधीजी आमने सामने बैठकर जब वार्तालाप करते तब बड़ा ही रोचक प्रतीत होता था; गांधी महाराजके सम्बन्धमें रवीन्द्रनाथकी एक कविता है—

गान्धी महाराजेर शिष्य केउ वा घनी केउ वा निस्व
एक जायगाय आछे मोदेर मिल—
गरीब मेरे भराइ ने पेट, घनीर काछे दई ने तो हेंट,
आतंके मुख हय ना कभु नील
षण्डा जखन आसे तेडे ऊँचिये घुँषि डण्डा नेडे
आमरा देसे बलि जोयान टाके,
ए जो तोमार चोख राँगानो खोका बाबूर घुम भाँगानो,
भय ना पेले भय देखावे कोके
सीधे भाषाय बलि कथा स्वच्छ ताहार सरलता
डिप्लमेसिर नाहक असुविधे;

गारद खानार आइनटाके खुँजते हयना कथार पाके,
जेलेर द्वारे जायसे निए सीधे
दले दले हरिण बाड़ी चलली जारा गृह छाड़ि
घुचलो तादेर अपमानेर शाप;
चिर कालेर हाथकड़ि जे घुलाय खसे पड़लो निजे,
लागलो भाले गांधी राजेर छाप।"

अर्थात्—

"गान्धी महाराजके शिष्योंमें अमीर और गरीब दोनों हैं, परन्तु यह भेद रहने पर भी एक स्थान पर हममें मेल है। न गरीबोंको मार पेट भराते और न तो धनवानोंके आगे सिर झुकाते हैं। भय-से उनका चेहरा पीला नहीं पड़ता। जब पुलिस मुक्का दिखा डण्डा हाथमें लेकर हम पर धावा बोलती है तब हम हँसते हुए उस जवानसे कहते हैं—तुम्हारी इन लाल-पीली आँखोंसे बच्चोंकी नींद भले ही टूट जाती हो, हम तुमसे डरनेवाले नहीं। सरल और सीधी भाषामें बातें करते हैं, कूटनीतिसे कोई असुविधा नहीं होती, बातोंके जालमें जेलखानेके कानूनको ढूँढ़ना नहीं पड़ता—वह सीधा जेलखानेके दरवाजे पर दिखाई देता है। जो आज घर छोड़कर जेलखाने पहुँच रहे हैं उनके अपमानके अभिशापका अन्त है। सदाकी हथकड़ियाँ धूलमें आ गिरीं—और शिष्योंके माथे पर गांधी राजकी छाप लग गई।"

रवीन्द्रनाथके प्रति गांधीजीकी असीम श्रद्धा थी। गांधीजी रवीन्द्रनाथको "गुरुदेव" कहकर पुकारते थे। गांधीजी कहते—"गुरुदेवकी ख्याति सूर्यकी किरणोंके समान है। जबतक संसारमें मनुष्य रहेंगे उनकी प्रतिष्ठा बनी रहेगी।"

रवीन्द्रनाथके मनमें गांधीजीके प्रति प्रगाढ़ श्रद्धा थी, यह बात शायद बहुत कम लोग जानते होंगे कि रवीन्द्रनाथने ही गांधीजीको "महात्मा" की उपाधिसे भूषित किया था।

गांधीजीके प्रति रवीन्द्रनाथने श्रद्धा निवेदन करते हुए कहा है—

"मैं किस प्रकार उनकी बातोंका प्रचार करूँ। उनकी सरल आत्माकी तुलनामें मैं तो कुछ भी नहीं हूँ। और जो वास्तवमें महान् हैं उनको महान् बनानेका प्रयत्न करना व्यर्थ है। अपनी प्रतिष्ठाकी छटासे वे उज्ज्वल दिखलाई पड़ते हैं और जब संसार उनके स्वागतके लिए तैयार हो जाता है तब वे जन-समाजके सामने प्रकट हो जाते हैं।

"आज समस्त पूर्व देशोंकी आत्मा गांधीजीमें समा गई है। अति प्राचीन उपदेशोंके अनुसार मनुष्यके नैतिक तथा सामाजिक जीवनमें ही आत्माका विकास और द्वेषभाव तथा युद्धकी तैयारीमें मनुष्योंके शरीर और मन दोनोंका विनाश होता है—यही बात गांधीजी सबको बताना चाहते हैं।"

महात्माजीकी अहिंसा नीतिके सम्बन्धमें रवीन्द्रनाथने कहा है—

"हमारे बीच ऐसे व्यक्ति हैं जो हिंसा-प्रवृत्तिको अपने मनसे निकाल फेंकनेमें समर्थ हैं। इस प्रवृत्तिसे मुक्त होकर हम जीवन-युद्धमें विजय प्राप्त कर सकते हैं, यह बात कितने लोग जानते हैं? यदि महात्माजी एक वीरकी भाँति लड़ते रहते तो हम कदापि उनका आदर न करते, क्योंकि लड़नेके लिए बड़े बड़े महारथी तथा सेनापति प्रकट हुए हैं। मनुष्योंका युद्ध धर्मयुद्धके समान है, आदर्शकी लड़ाई है। अपने अधिकारके लिए लड़ाईमें भी कठोरता तथा वीरता पाई जाती है। यह बात गीता और महा-भारतमें भी है। परन्तु "मरना है, मारना नहीं"—ये विधान तथा आदेश एक बहुत बड़ी बात है, एक महान् वाणी है। काम निकालनेके लिए कूटनीतिकी चाल इसमें नहीं है, धर्मयुद्ध बाह्य जगत्में विजय प्राप्त करनेके लिए नहीं है अपितु हारकर भी विजय प्राप्त करनेके लिए है। अधर्म-युद्धमें मरना सचमुच मरना है, परन्तु धर्मयुद्धमें मरनेके पश्चात् भी बहुत कुछ शेष रहता है। पराजयकी सीमा पार कर "जय" रह जाता है और मृत्युको लांघ कर "अमृत"। अपने जीवनमें जिन्होंने इस बातका अनुभव किया है उनकी बातें हमें सुननी ही पड़ेंगी।

"महात्माजीने अहिंसाकी नीतिको अपनाया है और चारों ओर उनकी जय बोली जा रही है। जिस नीतिको उन्होंने अपने जीवनमें विकसित किया है उसे पूर्ण रूपसे न सही परन्तु स्वीकार करना ही होगा।"

रवीन्द्रनाथने बड़े अच्छे ढंगसे महात्माजीकी इस नीतिको स्वीकार किया है। आज महात्माजी तथा रवीन्द्रनाथ इस लोकमें नहीं हैं, परन्तु महात्माजीकी नीति और रवीन्द्रनाथकी वाणी आज भी हमारे अन्तःकरणमें व्याप्त है।

महात्मा गांधी जब शान्तिनिकेतनमें पधारते थे तब रवीन्द्रनाथ अपने सुरीले कण्ठसे उन्हें गीत सुनाते। रवीन्द्रनाथका निम्नलिखित गीत गांधीजीको बहुत प्यारा था—

जीवन जखन शुकाए जाय,
करुणा धाराय एसो।
सकल माधुरी लुकाए जाय,
गीत सुधा रसे एसो।

कर्म जखन प्रबल आकार
गरजि उठिया ढाके चारिधार,
हृदय प्रान्ते हे नीरवनाथ
शान्त चरणे एसो।

आपनारे जबे करिया कृपण
कोने पड़े थाके, दीन हीन मन,
दुआर खुलिया हे उदार नाथ
राज समारोहे एसो।

वासना जखन विपुल धूलाय
अन्ध करिया अबोधे भूलाय
ओहे पवित्र, ओहे अनिद्र
रुद्र आलोके एसो।

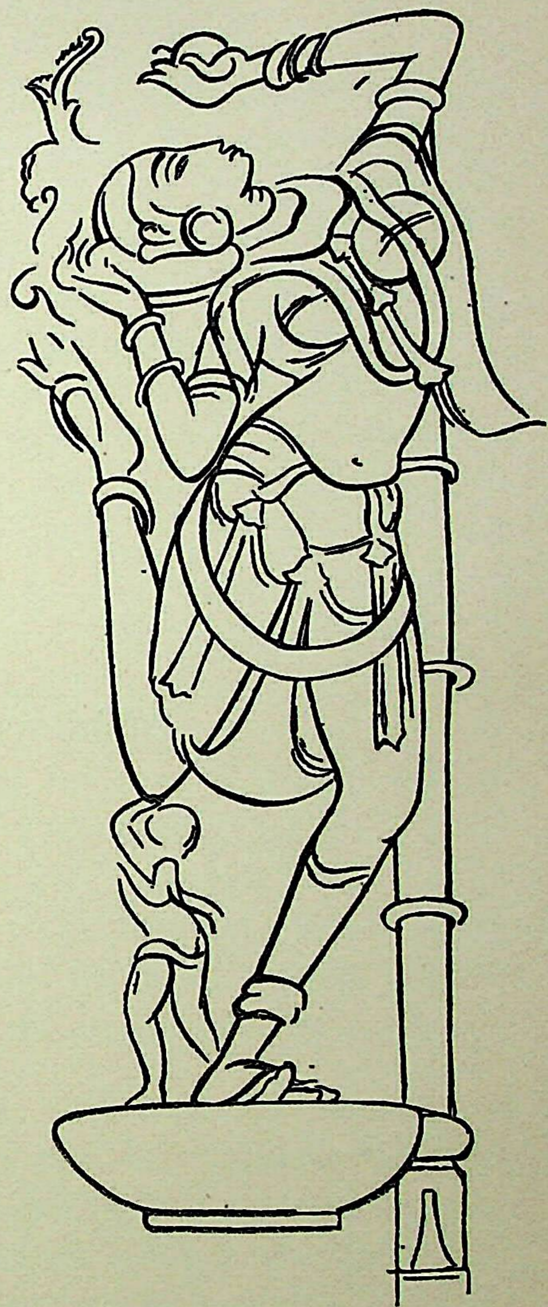
अर्थात्—

"हे ईश्वर! जीवनके सूख जाने पर करुणाकी धाराके रूपमें आप मेरे हृदयमें आ बिराजें। जिस समय सब माधुर्य छिप जाते हैं उस समय संगीत सुधा रससे हृदयको सिंचित करो। कर्म जब विपुलाकार हो चारों ओरसे ढँक लेता है—उस समय हे नाथ, आप शान्त चरणसे आओ, मेरा अनुदार मन जब किसी कोनेमें पड़ा रहता है तब द्वार खोल, हे उदार नाथ! आप राजाकी भाँति उपस्थित हो जाओ, और जब अज्ञानी मन संसारकी अभिलाषाओंसे अन्धा हो जाता है, उस समय हे पुनीत चिर जागृत देवता! आप प्रकाशकी छटाके रूपमें मेरी आँखोंमें आ विराजो।"

कविके मुखसे यह गीत सुनकर गांधीजी तन्मय हो उठते थे, वहाँ स्वर्गीय भाव लहरा उठता। महात्मा गांधीके स्वागतमें आश्रमवासी गांधीजीका प्रिय भजन गाकर सुनाते—

वैष्णव जन तो तेने कहिए
जो पीड़ पराई जाणे रे।
पर दुःखे उपकार करे तोये
मन अभिमान न आणे रे॥
सकल लोकमां सहुने वन्दे
निन्दा न करे केनी रे।
[illegible] ाछ-मन निश्चल राखे
धन धन जननी तेनी रे॥

आज न रवीन्द्र हैं, न गांधी हैं, दोनोंकी स्मृतियाँ भारतके मानस-पटमें सजीव हैं। ये स्मृतियाँ हमारे मनमें नई नई चेतनाओंका संचार करती रहेंगी।



વિવેચન

रसो वै सः ।।

કંદુક-ક્રીડક

શિલ્પ.: હઠીસિંગ: દેરાસર

અમદાવાદ

આલેખક

જગન્નાથ અહિવાસી

रमणीयार्थ-प्रतिपादकः शब्दः काव्यम् ।

—जगन्नाथ पंडित

☆☆☆ પ્રાચીન રસસિદ્ધાન્ત

લેખક : શ્રી જ્યોતીન્દ્ર હ. દવે, મુંબઈ.

'રસ' શબ્દ સૌને પરિચિત છે. એ શબ્દ છેક વેદ જેટલો જૂનો છે. ઋગ્વેદમાં એ શબ્દ અનેક વેળા આવે છે, પણ જુદા જુદા અર્થમાં. કોઈક વાર એનો અર્થ 'પાણી' થાય છે. કોઈક સ્થળે એ 'દૂધ'નો વાચક બને છે, કોઈક પ્રસંગે 'સોમ'ના અર્થમાં પણ એનો પ્રયોગ થાય છે. બ્રાહ્મણ ને ઉપનિષદ ગ્રંથોમાં એનો કંઈક અર્થવિસ્તાર થતો લાગે છે. 'વસ્તુનું સારભૂત તત્ત્વ' એવા અર્થમાં એ વપરાવા માંડે છે. रसो वै मधु। (शतपथ-ब्राह्मण ६-४-४-३-२-७) प्राणो वा अङ्गानां रसः (बृहदारण्यक १-३-१९) वेदा हि रसाः। तेषां एते रसाः (छांदोग्य ३-५-४) તૈત્તિરીય ઉપનિષદ્‌માં એ પરમ તત્ત્વ, પરબ્રહ્મનો વાચક બને છે. रसो वै सः। रसं ह्येवायं लब्ध्वानन्दी भवति। (२-७-१). રસ શબ્દનો અર્થ આમ વિસ્તાર પામતો અંતે કાવ્યના જીવાતુભૂત તત્ત્વનો વાચક બન્યો. શ્રી રસિકલાલ પરીખ કહે છે કે, 'રસ' શબ્દનો પ્રયોગ સંસ્કૃત ભાષા જેટલો જૂનો છે. તેનો મૂળ અર્થ તો 'પાણી', 'પ્રવાહી પદાર્થ' એવો છે. આ પછી સ્વાદ લેતી વખતે—અથવા સ્વાદની આકાંક્ષાએ મોઢામાં પાણી વળે છે માટે તે માટે પણ 'રસ' શબ્દ વપરાય છે. વૈજ્ઞાનિક દૃષ્ટિએ જ્યારે પાંચ ગ્રહણ થતા વિશિષ્ટ વિષયોનો વિચાર થયો હશે ત્યારે જિહ્વાગ્રાહ્ય વિષયને 'રસ' કહ્યો, એટલે કે ગન્ધ, સ્પર્શ આદિ પાંચ ગુણોમાંનો એક ગુણ થયો. આ મૂળ પ્રયોગોમાંથી, ઉપચારથી 'રસ' શબ્દનો પ્રયોગ કાવ્ય અને કલાનાં ક્ષેત્રમાં આવ્યો હોય એમ લાગે છે.

અન્નનો સ્વાદ લેતી વખતે મોઢામાં જે પાણી વળે છે તે સમયે જે એક નિર્વૃતિ, તૃપ્તિ અને એથી સંતોષ કે આનંદ થાય છે તેમ એ શબ્દ કાવ્ય અને કલાના સેવનથી ઉત્પન્ન થતી નિર્વૃતિ, તૃપ્તિ કે આનંદને માટે વપરાયો છે. આ ગમે તેમ હોય તોપણ ખાધા પછી પીવાના વ્યવહારમાંથી તે કાવ્યકલાના વ્યવહારમાં આવ્યો છે. તેનાં પ્રમાણો કાવ્ય–મીમાંસકોએ રસને સમજવા પીણાંનું દૃષ્ટાંત આપ્યું છે તે પરથી તથા ચાવવું, એ શબ્દનો રસના અનુભવના સંબંધમાં ઉપયોગ કર્યો છે તેમાંથી મળે છે." (રસિકલાલ પરીખ–'રસ', કૌમુદી : કાર્તિક, ૧૯૮૫ પૃ. ૧૩૬–૧૩૭, નવમી સા. પ.માં સ્વીકારાયેલો નિબંધ).

वेदोऽखिलो धर्ममूलम्। વેદ એ જ ધર્મનું મૂળ છે. ધર્મનું જ નહીં બધી વિદ્યાઓનું, બધાં દર્શનોનું. શ્રુતિપ્રામાણ્ય દરેક પોતપોતાને માટે મેળવી રહે છે. આપણા રસ મીમાંસકોએ પણ આપ્તવાક્યનો—શ્રુતિવચનનો આધાર શોધ્યો છે. નાટ્ય અને રસની ઉત્પત્તિ વેદમાંથી દર્શાવી છે. ભરતે એના નાટ્ય શાસ્ત્રમાં કહ્યું છે : वाद्यं नाट्यं तथा गेयं चित्रं वादित्रमेव च। वेदमंत्रार्थवचनैः समं ह्येतद् भविष्यति। (३६-२१) या गतिर्वेदविदुषां या गतिर्यज्ञकारिणाम्। या गतिर्दानशीलानां तां गतिं प्राप्नुयाद्धि सः। (३६-२२), न तथा गन्धमाल्येन देवास्तुष्यन्ति पूजिताः। यथा नाट्यप्रयोगस्थैर्नित्यं तुष्यन्ति मंगलैः॥ गन्धर्वं चेह नाट्यं च यः सम्यक् परिपालयेत्। स ईश्वरगणेशानां लभते सद्गतिं पराम्॥ (१७-३०-३१) નાટકની ઉત્પત્તિ વિષે એ કહે છે : महेन्द्रप्रमुखैर्देवैरुक्तः किल पितामहः। क्रीडनीयकमिच्छामो दृश्यं श्रव्यं च यद् भवेत्॥ न वेदव्यवहारोऽयं संश्राव्यः शूद्रजातिषु। तस्मात्सृजा परं वेदं पञ्चमं सार्ववर्णिकम्॥ (१-११-१२) અને પિતામહે—બ્રહ્માએ જવાબ દીધો : धर्म्यमर्थ्यं यशस्यं च सोपदेशं ससंग्रहम्। भविष्यतश्च लोकस्य सर्वकर्मानुदर्शनम्। सर्वशास्त्रार्थसंपन्नं सर्वशिल्पप्रवर्तकम्। नाट्याख्यं पञ्चमं वेदं सेतिहासं करोम्यहम्।

(૧૧-૧૪૬)[1] શારદાતનયે પણ એના 'ભાવપ્રકાશ' અથવા 'ભાવપ્રકાશન' નામના ગ્રંથમાં આનાથી કંઈક ભિન્ન પણ આ જ પ્રકારની નાટચોપત્તિની કથા આપી છે.

આમ નાટય પાંચમો વેદ રચાયો. અને એના જુદાં જુદાં અંગો જુદા જુદા વેદોમાંથી લીધાં. जग्राह पाठ्यमृग्वेदात् सामभ्यो गीतमेव च। यजुर्वेदादभिनयान् रसानाथर्वणादपि। (ना० शा० १-१७)[2] ભરત અથર્વવેદમાંથી આવ્યા એમ કહે છે. બધા રસોમાં મુખ્ય ચાર રસો ગણાવ્યા છે અને બીજા ચારને તેમાંથી ઉત્પન્ન થતા માન્યા છે. એ કહે છે : तेषामुत्पत्तिहेतवोश्च चत्वारो रसाः श्रृंगारो वीरो रौद्रो बीभत्स इति। श्रृंगाराद्धिभवेद्धास्यो रौद्रश्च करुणो रस। वीराच्चैवाद्भुतोत्पत्ति बीभत्साश्च भयानकः। (६-३९)[3] એટલે અથર્વવેદમાંથી આઠે રસ આવ્યા કે પૂર્વોક્ત શૃંગારવીરાદિ ચાર રસો આવ્યા ને તેમાંથી બીજા ચાર નિષ્પન્ન થયા તે સમજવું મુશ્કેલ છે. શારદાતનય એ ચાર પ્રમુખ રસો વેદમાંથી પ્રથમ પરમાત્માએ – બ્રહ્માએ–નિર્માણ કર્યા એમ કહે છે. શૃંગાર સામવેદમાંથી, વીર ઋગ્વેદમાંથી, રૌદ્ર અથર્વવેદમાંથી અને બીભત્સ યજુર્વેદમાંથી. અને એ પ્રત્યેકમાંથી અનુક્રમે હાસ્ય, અદ્ભુત, કરુણ અને ભયાનક ઉત્પન્ન થયા. આમ રસો વેદપ્રમાણિત – વેદમાંથી જ ઉત્પન્ન થયા છે. પરંતુ આ તો રસોત્પત્તિ વિષયક કથા મુનિએ કહી છે. એમણે એ વિષે કોઈ શ્રુતિવચનનું પ્રમાણ આપ્યું નથી. પંડિતરાજ જગન્નાથે તો ગંભીર રીતે રસની શાસ્ત્રીય દૃષ્ટિએ મીમાંસા કરતાં શ્રુતિવચનનું પ્રમાણ ટાંક્યું છે. રસ એટલે શું તે સમજાવતાં એમણે લખ્યું છે: इत्थं चाभिनवगुप्तमम्मटभट्टादिग्रन्थस्वारस्येन भग्नावरणचिद् विशिष्टो रत्यादिः स्थायी भावो रस इति स्थितम्। અભિનવ ગુપ્ત અને મમ્મટના મત પ્રમાણે અજ્ઞાનરૂપી આવરણથી રહિત, ચૈતન્યયુક્ત રતિ આદિ સ્થાયી ભાવ તે રસ છે. પછી એ પોતાનો મત જણાવે છે: वस्तुतस्तु वक्ष्यमाणश्रुतिस्वारस्येन रत्याद्यवच्छिन्ना भग्नावरणा चिदेव रसः। વાસ્તવિક રીતે આગળ જે શ્રુતિવચન આવવાનું છે તે અનુસાર રતિ આદિથી યુક્ત આવરણરહિત ચિત્ત – ચૈતન્ય – એટલે જ રસ. એ પછી એ કહે છે, चर्वणा चास्य चिद्गतावरणाभङ्ग एव प्रागुक्ता, तदाकारान्तःकरणप्रवृत्तिर्वा। પહેલાં કહ્યું તેમ ચિત્તના આવરણનો ભંગ થવો એને જ અથવા અંતઃકરણની વૃત્તિ તદાકાર – આનંદમય બની જાય તેને જ રસની ચર્વણા સમજવી. इयं च परब्रह्मास्वादात्समाधेर्विलक्षणा, विभावादिविषयसंवलित चिन्दानन्दालम्बनात्। भाव्या च काव्यव्यापारमात्रात्। આ ચર્વણા પરબ્રહ્મના આસ્વાદરૂપ સમાધિથી વિલક્ષણ – જુદી જાતની – છે, કારણ કે એ એના આલંબન વિભાવાદિ વિષયોથી યુક્ત એવો આત્માનંદ છે – સમાધિમાં વિષયનું અનુસંધાન રહેતું નથી. ઉપરાંત આ રસ – ચર્વણા કેવળ કાવ્યના વ્યાપારથી જ જન્મે છે. આમાં જો કોઈ શંકા ઉઠાવે

---

૧. વાદ્ય, નાટચ, ગેય ગીત, ચિત્ર એ સર્વ વેદના મંત્રાર્થ તુલ્ય થશે. વેદના જાણકાર, યજ્ઞ કરનારાઓ, દાતાઓ જે ગતિ પામે છે, તે જ ગતિ એ ('એ' એટલે નાટચગીતોનો ઉપાસક) પણ પામશે. નાટચપ્રયોગમાં આવતાં મંગલવચનોથી જેટલો આનંદ દેવોને થાય છે, તેટલો પુષ્પો અને સુગંધી દ્રવ્યોથી તેમની પૂજા કરવામાં આવે તેથી થતો નથી.

પિતામહને ઈંદ્રાદિ દેવોએ કહ્યું, 'જે દૃશ્ય તેમ જ શ્રાવ્ય પણ હોય એવું ક્રીડનીયક (રમવા-ખેલવાનું સાધન) અમારે જોઈએ છે. શૂદ્ર જાતિથી આ વેદવ્યવહાર સાંભળી શકાય નહિ. માટે સર્વવર્ણને અર્થે પાંચમા વેદનું સર્જન કરો.

૨. ધર્મમય, યશસ્વી, ઉપદેશ આપે એવા લોકોના સર્વ કર્મોનું દર્શન કરાવનાર, સર્વ શાસ્ત્રાર્થથી યુક્ત, સર્વ શિલ્પને પ્રવર્તાવનાર એવો નાટચ નામનો પાંચમો વેદ, તેના ઇતિહાસ સહિત હું રચું છું.

૩. ઋગ્વેદમાંથી પાઠચભાગ, સામવેદમાંથી ગીતવિભાગ, યજુર્વેદમાંથી અભિનયનો વિષય અને અથર્વ-વેદમાંથી રસો લીધા.

૪. અને તેના ઉત્પત્તિહેતુ ચાર રસો છે. શૃંગાર, વીર, રૌદ્ર અને બીભત્સ. શૃંગારમાંથી હાસ્ય, રૌદ્રમાંથી કરુણ, વીરમાંથી અદ્ભુત અને બીભત્સમાંથી ભયાનક રસો ઉત્પન્ન થયા.

કે अथास्यां सुखांशभाने किं मानमिति चेत् એ રસ ચર્વણામાં સુખનો અંશ પ્રતીત થાય છે એનું શું પ્રમાણ તો – તેને જવાબ દઈ શકાય કે समाधावपि तद्भाने किं मानमिति पर्यनुयोगस्य तुल्यत्वात्। સમાધિમાં પણ સુખનું ભાન થાય છે એનું શું પ્રમાણ છે – આમ બંને પ્રશ્નો સરખા થઈ રહે છે. પણ સામો જવાબ આપવામાં આવે છે કે सुखमात्यन्तिकं यत्तद्बुद्धिग्राह्यमतीन्द्रियम्' इत्यादि; शब्दोऽस्ति तत्र मानमिति चेत् (સમાધિમાં જે આત્યંતિક સુખ છે તે ઇન્દ્રિયગમ્ય નથી પણ બુદ્ધિથી સમજી શકાય એવું છે ઇત્યાદિ શબ્દ પ્રમાણ અમારી પાસે છે: अस्त्यत्रापि रसो वै सः रसं ह्येवायं लब्ध्वानन्दी भवति इति श्रुतिः सकलसहृदय-प्रत्यक्षं चेति प्रमाणद्वयम्। તો અમારી પાસે પણ બે પ્રમાણ છે. એક તો શ્રુતિવાક્ય रसो वै सः અને બીજું સર્વ સહૃદયોનું પ્રત્યક્ષ પ્રમાણ. તૈત્તિરીયોપનિષદનું આ વચન પરમાત્મતત્ત્વ વિષયક છે – કાવ્યતત્ત્વ-વિષયક નથી. પણ એમાં કાવ્યના આત્મસ્વરૂપ 'રસ' અને એનો ચરમ ઉદ્દેશ આનંદ-પ્રાપ્તિ બંને આવી જાય છે એટલે એને કાવ્યવિષયમાં પ્રવેશ કરાવી દેવો એ યુક્ત નથી.

ભરત :

ભરત-માન્ય રસ-સંખ્યા આઠની છે. એને માટે કોઈ આગમ-વચનનો આધાર આપવામાં નથી આવ્યો, પણ એવો આધાર શોધવો હોય તો છાંદોગ્યમાંથી જડી આવે એમ છે. एषां भूतानां पृथिवी रसः। पृथिव्या आपो रसः। अपामोषधयो रसः। ओषधीनां पुरुषो रसः। पुरुषस्य वाग् रसः। वाच ऋग् रसः। ऋचः साम रसः। साम्न उद्गीथो रसः। स एष रसानां रसतमः परमः परार्ध्योऽष्टमो यदुद्गीथः। ३ ॥

નાટયશાસ્ત્ર અથવા રસચર્ચાને સૌથી પ્રથમ ઉપલબ્ધ એવો કોઈ ગ્રંથ હોય તો તે ભરતનું નાટયશાસ્ત્ર છે. એની પૂર્વે નાટયશાસ્ત્રના લેખકો થઈ ગયા હશે એમ એ ગ્રંથમાં આવતા ઉલ્લેખો ઉપરથી જણાય છે. પાણિનિએ पाराशर्यशिलालिभ्यां नटसूत्रयोः। એ સૂત્રમાં નટસૂત્રનો ઉલ્લેખ કર્યો છે. નટસૂત્રના રચનારા તરીકે એણે શિલાલિ ને દશાશ્વ એ બે નામો ગણાવ્યા છે. ભરતમુનિ એ આપણા નાટયશાસ્ત્ર તેમ જ રસશાસ્ત્રના આદ્ય આચાર્ય ગણાય છે. નાટકના પ્રત્યેક અંગની, અને તેને અંગે સંગીત, નૃત્ય, પિંગળ આદિ સર્વની એણે સવિસ્તર ચર્ચા કરી છે. નાટકમાં એણે રસને સૌથી મુખ્ય સ્થાન આપ્યું છે. છઠ્ઠા તથા સાતમા અધ્યાયમાં એણે વિસ્તારથી રસ વિવેચન કર્યું છે. આ કહે છે[1] नहि रसादृते कश्चिदर्थः प्रवर्तते રસ સિવાય બીજા કશાનો અર્થ નથી. तत्र विभावानुभावव्यभिचारिसंयोगाद्रसनिष्पत्तिः। [2] એ એનું સૂત્ર એની પછીના લગભગ બધા જ રસમીમાંસકો માટેનું આધાર-સૂત્ર બન્યું છે.

ભરતે આમ રસમતની સૌથી પ્રથમ સ્થાપના એના નાટયશાસ્ત્રમાં કરી. એની પછીના ઘણાખરા સાહિત્ય મીમાંસકોએ કાવ્યમાં પણ રસને સૌથી મહત્ત્વનું સ્થાન આપ્યું છે. પણ ભરત પછીના સમયમાં ભામટ, દંડી, વામન આદિ આલંકારિકો થઈ ગયા. તેમણે કાવ્યમાં રસને એવું મહત્ત્વનું સ્થાન આપ્યું નથી. 'રસ' નાટક માટે અત્યંત આવશ્યક, કાવ્યમાં એનું સ્થાન ગૌણ એવો એમનો મત હોય એમ લાગે છે.

ભરતે શરૂ કરેલી નાટયચર્ચા એની પછીના કાળમાં કાવ્યચર્ચા તરફ પણ વળી. સુશીલકુમાર ડે માને છે કે તે કાળે નાટયસંપ્રદાય તથા કાવ્યસંપ્રદાય એવા બે સ્વતંત્ર ભાગો થયા હોવા જોઈએ. આથી નાટયશાસ્ત્રમાં સ્વીકાર પામેલો રસસિદ્ધાન્ત કાવ્યસંપ્રદાયમાં પ્રસિદ્ધ થતાં કંઈક સમય લાગ્યો. આનંદવર્ધનના આગમન પછીથી નાટક તેમ જ કાવ્ય બંનેને અનુલક્ષીને રસચર્ચા થવા લાગી.

---

૧. પૃથ્વી આ ભૂતોનો રસ છે, પાણી પૃથ્વીનો રસ છે. ઔષધિઓ પાણીનો રસ છે. પુરુષ ઔષધિનો રસ છે. વાણી પુરુષનો રસ છે. ઋગ્વેદ વાણીનો રસ છે. સામવેદ ઋગ્વેદનો રસ છે ઉદ્‌ગીથ સામવેદનો રસ છે. એ રસોમાં પરમ મહામૂલો આઠમો રસશ્રેષ્ઠ તે ઉદ્‌ગીથ.

૨. વિભાવ, અનુભાવ અને વ્યભિચારીના સંયોગથી રસની નિષ્પત્તિ થાય છે.

ભામહ :

શબ્દાર્થનું સાહિત્ય – શબ્દ ને અર્થની સહિતતા સાથે હોવાપણું એનું નામ કાવ્ય (शब्दार्थौ सहितौ काव्यम्) એમ ભામહ કહે છે. ભામહે કાવ્યમાં અલંકારને મહત્ત્વ આપ્યું છે. शब्दाभिधेयालंकारभेदादिष्टं द्वयं तु नः (काव्यालंकार, परिच्छेद १-१५) એમ કાવ્યમાં શબ્દાલંકાર ને અર્થાલંકાર બંનેને એણે ઈષ્ટ માન્યા છે. રસનો એણે પ્રેયસ,, રસવત્ અને ઊર્જસ્વી એવા અલંકારોમાં સમાવેશ કર્યો છે. रसवद् दर्शितस्पष्टशृंगारादिरसं तथा (का० लं० ३-६९) પ્રેયસ અલંકારમાં મિત્રપ્રેમ, કૃષ્ણપ્રેમ અર્થાત્ ભક્તિ અને ઊર્જસ્વીમાં વીરરસની તેજસ્વિતા, અહંકાર, ગર્વ એનો ઉલ્લેખ કર્યો છે. રસવત્ અલંકારમાં રસ સ્પષ્ટ રીતે હોય છે એમ કહ્યું છે. માધુર્ય, પ્રસાદ, ઓજસ્ આ ત્રણ ગુણોનો એણે ઉલ્લેખ કર્યો છે, રીતિનો ઉલ્લેખ કર્યો નથી. પણ બીજા પરિચ્છેદમાં सैषा सर्वैष वक्रोक्ति: ।। (२-८६) એમ કહીને વક્રોક્તિને અલંકારની મુખ્ય શોભા તરીકે ગણાવી છે.

દંડી :

इष्टार्थव्यवच्छिन्ना पदावली – ચમત્કૃતિયુક્ત પદસમૂહ તે કાવ્યનું શરીર ને તેની શોભા વધારનાર તે અલંકાર (काव्यशोभाकरान् धर्मान् अलंकारान् प्रचक्षते। (का० द० २-१) એમ માનનાર દંડી કાવ્યગુણોનો પુરસ્કર્તા છે. શ્લેષ, પ્રસાદ આદિ દસ ગુણ એ વૈદર્ભીરીતિનો પ્રાણ છે એમ એનો મત છે. ભામહ કરતાં રીતિને એ વધુ મહત્ત્વ આપે છે. અને રસને પણ કંઈક વધારે મહત્ત્વ આપે છે. બીજા પરિચ્છેદમાં પ્રેયસ, રસવત્ અને ઊર્જસ્વી એ અલંકારોનું વર્ણન કરતાં એ સર્વ રસોનો ઉલ્લેખ કરે છે. ભામહની પેઠે એણે પણ રસોનો અલંકારમાં જ સમાવેશ કર્યો છે – જોકે ભામહ કરતાં એણે રસને અધિક મહત્ત્વ આપેલું જણાય છે. આઠેય રસોનો એણે ઉલ્લેખ કર્યો છે. 'इह त्वष्टरसायत्ता रसवत्ता स्मृता गिराम्। (२-२९२) એના મતે મુખ્ય રીતિ દ્વારા અથવા ગૌણ રીતે વ્યક્ત થતો રસ અલંકાર બને છે, કારણ કે કાવ્યની શોભા વધારનાર ધર્મ તે અલંકાર, એવી અલંકારની એની વ્યાખ્યા, હોવાથી રસ વડે કાવ્યની શોભા વધતાં તે અલંકાર બની જાય છે.

વામન :

કાવ્યાલંકાર-સૂત્રકાર વામન રીતિનો મુખ્ય પુરસ્કર્તા છે. ભામહ તથા દંડીના અલંકાર મત પછી એણે પોતાના સ્વતંત્ર રીતિવાદનો પુરસ્કાર કર્યો. અલંકારને એણે પ્રાધાન્ય આપ્યું જ છે. 'અલંકાર દ્વારા કાવ્યનું ગ્રહણ થાય છે.' काव्यं ग्राह्यमलंकारात्। (का० लं० सू० १-२-६) પણ રીતિ એ જ કાવ્યનો આત્મા છે. रीतिरात्मा काव्यस्य (१-२-६) અને વિશિષ્ટ પ્રકારની પદરચના એટલે રીતિ (विशिष्टा पदरचना रीतिः। (१-२-७) એમ એ કહે છે. એ વિશેષ ક્યાંથી આવે છે? એ કહે છે, विशेषो गुणात्मा (१-२-८) એ વિશેષ તે ગુણોમાંથી ઉત્પન્ન થાય છે. વામને ગદ્ય, પદ્ય, દશરૂપક અર્થાત્ નાટક એ બધાંનો ઉલ્લેખ કર્યો છે. ગુણ અને દોષનું વિસ્તૃત વિવેચન કર્યું છે. રીતિની વિશિષ્ટતા ગુણો વડે આવે છે એમ એ કહે છે. અલંકાર એ ગુણો વડે ઉત્પન્ન થતા સૌંદર્યની વૃદ્ધિ કરવાનું કામ કરે છે, કાવ્ય ગુણવિહીન હોય તો અલંકાર વિદ્રૂપ લાગે. ગુણ નિત્ય તથા અંગભૂત છે. पूर्वे नित्या: (१-३-३) 'કાંન્તિ' નામના ગુણમાં સમાવેશ કર્યો છે.

ઉદ્‌ભટ (ઈ. સ. ૮૦૦) :

'કાવ્યાલંકારસંગ્રહ'નો કર્તા.

અલંકાર–મતનો પુરસ્કર્તા છે, છતાં દંડી કરતાં રસની ચર્ચા એણે વધારે વિસ્તારપૂર્વક કરી છે. દંડી તથા ભામહની પેઠે એણે પણ રસનો સમાવેશ, રસવત્, ઊર્જસ્વી અને પ્રેયસ્ એ નામના અલંકારોની અંદર

કર્યો છે. રસવત્ અલંકારની એની વ્યાખ્યા એ બંને કરતાં જુદી છે. 'સમાહિત' નામનો એક વધુ અલંકાર પણ રસ વિષેનો ગણાવ્યો છે. रसभावतदाभासवृत्तेः प्रशमबंधनम्। अन्यानुभावनिःशून्यरूपं यत्तत्समाहितम् ।। (રસ, ભાવ તેમ જ રસાભાસ અને ભાવાભાસ એ અવિકસિત રહ્યા હોય કે બીજા કોઈ કારણસર દબાયેલા રહ્યા હોય તો ત્યાં 'સમાહિત' નામનો અલંકાર થાય છે.) ભરતપ્રોરિત આઠ રસો એણે ગણાવ્યા છે અને એમાં પહેલી વાર નવમા શાંત રસનો ઉમેરો કર્યો છે. (का. लं. ૪–૪) ભરતના નાટયશાસ્ત્ર પર એણે ટીકા પણ કરી છે. ઉદ્‌ભટના કાવ્યાલંકાર ગ્રંથ પર પ્રતીહારેન્દુરાજે ટીકા લખી છે. એનો સમય ઈ. સ. સુમારે ૯૫૦નો છે. એણે ઉદ્‌ભટના કાવ્યહેતુ અર્થાત્ કાવ્યલિંગ એ અલંકારની ચર્ચા પર ટીકા કરતાં સ્પષ્ટ રીતે લખ્યું છે: न खलु काव्यस्य रसानां वा अलंकार्यालंकारभावः किंतु आत्मशरीरभावः। रसा हि काव्यस्य आत्मत्वेन अवस्थिताः शब्दार्थौ च शरीररूपतया। रसाद्यधिष्ठितं काव्यं जीवद्रूपतया यतः। कथ्यते तद्रसादीनां काव्यात्मत्वं व्यवस्थितम्।।[१] પોતાના મતના સમર્થનમાં એ પ્રાચીન વચનનો ઉલ્લેખ પણ કરે છે: અલંકાર મતના પુરસ્કર્તા ઉદ્‌ભટના ગ્રંથનો ટીકાકાર પ્રતીહારેન્દુરાજ આમ એની વિરુદ્ધ રસવાદનો મોરચો માંડે છે.

રુદ્રટ (૮૦૦–૮૫૦) :

એનું વલણ પણ અલંકારમત તરફ છે. એણે પોતાના 'કાવ્યાલંકાર'માં રસ વિષે ઉલ્લેખ કર્યો છે. सरसं कुर्वन् महाकविः काव्यम् (का० ल० १-४) તેમ જ तस्मात्तत्कर्तव्यं यत्नेन महीयसा रसेन युक्तम्। (૧૨-૨) સ્વતંત્ર વિષય તરીકે રસનું વિવેચન એણે પ્રથમ જ કર્યું છે. ૧૨ થી ૧૪ સુધીના ત્રણ અધ્યાયમાં કેવળ શૃંગારનું એણે વર્ણન કર્યું છે અને બાકીના બીજા બધા રસોનું વર્ણન માત્ર એક જ અધ્યાયમાં કર્યું છે. એના મતે રસોમાં શ્રેષ્ઠ શૃંગારરસ છે. પૂર્વના નવ રસોમાં પ્રેયાન્ નામનો દશમો રસ એણે ઉમેર્યો છે. પણ એથીયે આગળ વધીને એ કહે છે रसनाद्रसत्वमेतेषां मधुरादीनामिवोक्तमाचार्यैः। निर्वेदादिष्वपि तन्निकाममस्ति तेऽपि रसाः। (૧૨-૪) બધા જ ભાવોનું રસન થઈ શકે છે. આસ્વાદ્ય બને છે માટે તે પણ રસો છે.

રુદ્રભટ્ટ (૯૦૦–૧૧૦૦) :

રુદ્રટના કાવ્યાલંકારમાંના રસ-વિભાગ પર આધાર રાખીને એણે 'શૃંગાર-તિલક' નામના ગ્રંથની રચના કરી છે. રસને એણે પ્રાધાન્ય આપ્યું છે. રસ વિનાનું કાવ્ય કેવું લાગે છે એ જણાવતાં એ કહે છે: यामिनीवेन्दुनामुक्ता नारीव रमणं विना। लक्ष्मीरिव ऋते त्यागान्नो वाणी भाति नीरसा।। (शृं० ति० १-६)[२] ભરતાદિએ રસવિવેચન નાટયને જ બહુધા ધ્યાનમાં રાખીને કર્યું છે તે હું કાવ્યને ઉદ્દેશીને કરું છું એમ પણ એ કહે છે: प्रायो नाट्यं प्रतिप्रोक्ता भरताद्यैः रसस्थितिः। यथामतिमयाप्येषा काव्यं प्रति निगद्यते।। (शृं० ति० १-६) (ભરતાદિએ રસની વાત મોટે ભાગે નાટયને ઉદ્દેશીને કરી છે. હું હવે એ વાત યથામતિ કાવ્યને ઉદ્દેશીને કરું છું.)

---

૧. કાવ્ય તથા રસો વચ્ચેનો સંબંધ અલંકાર્ય (જેને અલંકૃત કરવાનું છે તે) તથા અલંકાર વચ્ચેના સંબંધ જેવો નથી. પરંતુ આત્મા તથા શરીર વચ્ચેના સંબંધ જેવો છે. રસો જ કાવ્યના આત્મા તરીકે રહેલા છે, શબ્દ અને અર્થ તેના શરીર સરખા છે.

૨. કાવ્યનું જીવન રસના અધિષ્ઠાનમાં રહેલું છે. તેથી તે રસાદિને કાવ્યાત્માને સ્થાને ગણ્યા છે

૩. ચંદ્ર વિનાની રાત્રિના જેવી, પ્રિયજન વિનાની રમણી સમી, ત્યાગ વિનાની લક્ષ્મી, રસ વિનાની વાણી લાગે છે.

આનંદવર્ધન :

ભામટ, દંડી વગેરેના કાળ દરમિયાન ભરતનો રસમત કંઈક પાછળ પડયો હોય એમ લાગતું હતું. એને ગૌણ સ્થાન મળ્યું હોય એમ જણાતું હતું, ત્યાં આનંદવર્ધને ધ્વનિમાર્ગે એને પ્રધાનપદે ફરીને સ્થાપ્યો. એ ધ્વનિને કાવ્યનો આત્મા ગણે છે. 'ધ્વન્યાલોક'માં અલંકાર, રીતિ, ગુણ, દોષ, વક્રોક્તિ, ઔચિત્ય આદિ સર્વ કાવ્યનાં અંગોપાંગોનેા એણે પોતાના ધ્વનિમતમાં સમન્વય કર્યો છે. રસધ્વનિને પ્રધાનસ્થાને સ્થાપી બીજાં તત્ત્વોની યોગ્ય વ્યવસ્થા એણે કરી છે. મમ્મટ, જગન્નાથ આદિ સમર્થ રસમીમાંસકો પર એના ગ્રંથનો એક સરખો પ્રભાવ પડયો છે. સ્વતંત્ર, સૂક્ષ્મ ને તલસ્પર્શી વિચારસરણી અને વિદ્વત્તાભરી પ્રતિપાદન શૈલી વડે સંસ્કૃત સાહિત્યશાસ્ત્રમાં આ ગ્રંથને બહુ ઊંચું સ્થાન પ્રાપ્ત થયું છે. ધ્વનિમત સંક્ષેપમાં—કાવ્યનો સારભૂત આત્મા અર્થ; એ બે પ્રકારનો, વાચ્યાર્થ અને પ્રતીયમાનાર્થ. વાચ્યાર્થ તો જાણીતો છે. મહાકવિની વાણીમાં પ્રતીયમાન અર્થાત્ સૂચિત એવો બીજો અર્થ પણ રહેલો હોય છે. તે કાવ્યના અલંકાર ગુણાદિ અન્ય અવયવો કરતાં જુદો જ તરી આવે છે. અને સ્ત્રીના સમસ્ત અંગમાં વ્યાપી રહેલા લાવણ્યની પેઠે પ્રતીત થાય છે: प्रतीयमानं पुनरन्यदेव वस्त्वस्ति वाणीषु महाकवीनाम् । यत्तत्प्रसिद्धचावयवातिरिक्तं विभाति लावण्यमिवाङ्गनासु ।। (ધ્વ૦ લો૦ ૧-૪) જે કાવ્યમાં વાચક શબ્દ કે તેનો વાચ્યાર્થ એ બંને ગૌણ રહીને અથવા પોતાના અર્થનું સમર્પણ કરી દઈને પેલા પ્રતીયમાન અથવા વ્યંગ્ય અર્થને વ્યક્ત કરે છે, તે કાવ્ય ધ્વનિકાવ્ય, અને એ વ્યંગ્યાર્થ તે ધ્વનિ. यत्रार्थ: शब्दो वा तमर्थमुपसर्जनीकृत स्वार्थौ । व्यङ्क्तः काव्यविशेषः स ध्वनिरिति सूरिभिः कथितः।। ધ્વનિના ત્રણ પ્રકાર છે. એકાદ વિચાર કે કલ્પનાનું સૂચન કરે તે વસ્તુધ્વનિ; ઉપમા, ઉત્પ્રેક્ષાદિ એકાદ અલંકારનું સૂચન કરે તે અલંકારધ્વનિ; ને શૃંગાર, વીર આદિ એકાદ રસનો ભાવ કે રસાભાસ પણ વ્યક્ત કરે તે રસધ્વનિ. આ ત્રણમાં રસધ્વનિ જ મુખ્ય છે. વસ્તુ તથા અલંકાર બંને ધ્વનિનું પર્યવસાન આખરે રસમાં જ થાય છે. (तेन रस एव वस्तुत आत्मा । वस्त्वलंकारध्वनी तु सर्वथा रसं प्रति पर्यवस्येते इति वाच्यादुत्कृष्टौ तौ इत्यभिप्रायेन ध्वनिः काव्यस्यात्मेति सामान्येनोक्तम् । अभिनवगुप्त—प्रथम उद्योत) આગળ વળી સ્પષ્ટ રીતે કહ્યું છે કે इतिवृत्तमात्र वर्णनप्राधान्ये अंगांगिभाव-रहितरसभावनिवंधने च कवीनां एवं विधाति स्खलितानि भवन्ति इति रसादिरूपव्यंग्यतात्पर्यमेवैषां युक्तं इति यत्नोऽस्माभिरारब्धः न ध्वनिप्रतिपादनमात्राभिनिवेशेन (उद्योत ३) એમ પણ કહે છે : कविना प्रबन्धमुपनिबध्नता सर्वात्मना रसपरतन्त्रेण भाव्यम् (भवितव्यम्?) न हि कविः इति वृत्तमात्रनिर्वं-हणेन किंचित्प्रयोजनम्, इतिहासादेव तत्सिद्धेः। (उद्योत ३-१४, पृ० १४८) વળી कथाशरीरमुत्पाद्य वस्तु कार्यं-तथा तथा। यथा रसमयं सर्वमेवैतत्प्रतिभासते। (पृ० १४७). અલંકાર પણ રસની આવશ્યકતા જોઈને આણવા જોઈએ. रसाक्षिप्ततया यस्य बन्धः शक्यक्रियो भवेत् । अपृथग्यत्ननिर्वर्त्यः सोऽलंकारो ध्वनौ मतः।। (२-१७)

અગ્નિપુરાણ (૮૫૦–૯૦૦) :

અલંકાર, રીતિ, રસ વગેરેનું વિવેચન કર્યું છે. પરંતુ પ્રાધાન્ય રસને જ આપ્યું છે. वाग्वैदग्ध्यप्रधानेऽपि रस एवात्र जीवितम् । (અ૦ ૩૩૬-૩૩) માં સ્પષ્ટ કહ્યું છે.

રાજશેખર (૯૨૫) :

'કાવ્યમીમાંસા'માં રસગુણાદિની વિશેષ ચર્ચા કરી નથી. કાવ્યપુરુષનું રૂપકાત્મક વર્ણન કર્યું છે. શબ્દાર્થ કાવ્યપુરુષનું શરીર, અનુપ્રાસ, ઉપમા આદિ ભૂષણો અને રસ એનો આત્મા.

ભરતના નાટયશાસ્ત્ર પર પાંચ ટીકાકારોના નામનો ઉલ્લેખ શાર્ઙ્ગદેવે 'સંગીતરત્નાકર'માં કર્યો છે. व्याख्यातारो भारतीये लोल्लटोद्भटशंकुकाः भट्टाभिनवगुप्तश्च श्रीमत्कीर्तिधरोऽपरः ।। (सं० र० १-१-१९) આ ટીકાઓ મળતી નથી. પોતપોતાના મત અનુસાર ભરતના રસસૂત્ર પર એમણે કરેલા વિવેચનનો ખ્યાલ અભિનવ ગુપ્તની ટીકા પરથી મળે છે.

ભટ્ટ લોલ્લટ :

મીમાંસક હતો. શ્રી શંકુક નૈયાયિક, ભટ્ટનાયક સાંખ્ય મતાનુયાયી હતો.

અભિનવગુપ્ત :

સર્વમાં શ્રેષ્ઠ પ્રત્યભિજ્ઞાવાદી હતા.

અભિનવગુપ્તે ભરતના નાટયશાસ્ત્ર પર 'અભિનવ ભારતી' અને આનંદવર્ધનના 'ધ્વન્યાલોક' પર 'લોચન' નામની ટીકા લખી છે. એ પરથી એની ભાવયિત્રી પ્રતિભા—અગાધ વિદ્વત્તા, સૂક્ષ્મ અવલોકનશક્તિ, તત્ત્વાવગાહિની મેધા, અમોઘ પ્રતિપાદન શૈલી ને અદ્‌ભુત સમન્વય-કૌશલ જણાઈ આવે છે. રસ-નિષ્પત્તિ વિષેનો એનો મત એ લગભગ 'આખરી ફેંસલા'—'છેવટના ચુકાદા' જેવો સર્વમાન્ય ગણાય છે. મમ્મટ, જગન્નાથ આદિ પંડિતોએ એને શિરોમાન્ય લેખ્યો છે. એણે શાંતરસને સર્વ રસોમાં શ્રેષ્ઠ સ્થાન આપી, બીજા બધા રસોનો સમાવેશ એમાં જ થાય છે એમ પ્રતિપાદન કર્યું છે. એના મતે શાંત એ જ એક રસ છે, અને બીજા બધા તેના પ્રભેદો છે. નાટયસંપ્રદાય તથા કાવ્યસંપ્રદાય વચ્ચેનો ભેદ કાઢી નાખી બંને વચ્ચેના રસોનું ઐક્ય સાધવા એણે પ્રયત્ન કર્યો છે. પણ મહત્ત્વ તો નાટકને જ આપ્યું છે. प्रीत्यात्मा च रसः तदेव नाटयम्। नाटय एव च वेद इत्यस्मदुपाध्यायः। (લોચન. ૩-૧૦-૧૪) नाटच एव च रसाः। काव्येऽपि नाटचायमान एव रसः काव्यार्थः। (अभि० भा० अ० ६-३३)

કુન્તક :

'વક્રોક્તિજીવિત'કાર કુન્તકે વક્રોક્તિને કાવ્યમાં સૌથી મહત્ત્વના અંગ તરીકે સ્થાપી. ભામહ તથા દંડી બંનેએ વક્રોક્તિનો ઉલ્લેખ કર્યો છે; પરંતુ કુન્તકે વ્યાપક અર્થમાં એને એક સ્વતંત્ર કાવ્યતત્ત્વ બનાવ્યું. वक्रत्वं प्रसिद्धप्रस्थानव्यतिरेकि वैचित्र्यम् (સુપ્રસિદ્ધ વસ્તુધર્મ કે વ્યવસ્થા તેનાથી કંઈક જુદાપણાને લીધે આવનારું વૈચિત્ર્ય.)

મહિમ ભટ્ટ :

'વ્યક્તિવિવેક'માં ધ્વનિમતનો વિરોધ કર્યો છે. અર્થના બે જ પ્રકાર માન્યા છે. વાચ્ય અને અનુમેય. અનુમાનમાં જ ધ્વનિનો અંતર્ભાવ થાય છે. રસને એણે પણ પ્રાધાન્ય આપ્યું છે. काव्यस्यात्मनि संगिनि रसादिरूपे न कस्यचिद् विमतिः।

ભટ્ટ તૌત :

એ અભિનવગુપ્તના ગુરુ હતા. 'કાવ્યકૌતુક' નામના ગ્રંથમાં શાંત મોક્ષાનુકૂલ રસ હોઈને એ સૌમાં અગ્રગણ્ય રસ છે એમ પ્રતિપાદન કર્યું છે. અભિનવગુપ્ત પણ એ જ વાતને અનુસરે છે.

ધનંજય :

'દશરૂપક' નાટયવિષયક ગ્રંથ છે. એના ચોથા પ્રકરણમાં રસની સાંગોપાંગ ચર્ચા કરી છે. શાંતરસ કાવ્યમાં ચાલે, પણ અભિનયને પ્રતિકૂલ હોઈ નાટકમાં ન ચાલે એવો એનો મત છે.

ભોજ :

'શૃંગારપ્રકાશ', 'સરસ્વતી કંઠાભરણ'. શૃંગારપ્રકાશનાં ૩૬ પ્રકરણ છે. સાહિત્યશાસ્ત્રનો એને વિરાટ ગ્રંથ ગણી શકાય એવો છે. તે વેળાના લગભગ બધા મતો એમાં આવી જાય છે. સાહિત્યશાસ્ત્રના જ્ઞાનકોશ તરીકે એક લેખકે એને ઓળખાવ્યો છે. 'શૃંગારપ્રકાશ'ના રસાયોજ નામના ૧૧મા અધ્યાયમાં રસચર્ચા છે. ૧૩ થી ૧૭ સુધીના અધ્યાયોમાં ભાવ, વિભાવ વગેરેની ચર્ચા છે. સરસ્વતી કંઠાભરણના ૫માં પરિચ્છેદમાં રસની ચર્ચા છે. રસ વિષેનો એનો મત ક્રાંતિકારક કહી શકાય એવો છે. 'બીજા બધા ભલે દસ રસો ગણાવે. અમે તો શૃંગારને જ રસ માનીએ છીએ' એમ એણે કહ્યું છે, રસ એક જ છે, શૃંગાર. શૃંગારનો અર્થ એણે જુદો જ કર્યો છે. आम्नासिषुर्दश रसान् सुधियो वयं तु। शृंगारमेव रसनाद् रसमामनामः।। (શૃં० प्र०) શૃંગાર રસની એ વ્યાખ્યા આપે છે : अप्रातिकूलिकतया मनसो मुदादेर्यः संविदोऽनुभवहेतुरिहाभिमानः। ज्ञेयो रसः स रसनीयतयात्मशक्ते रत्यादि भूमनि पुनर्वितथा रसोक्तिः।। (મનની અનુકૂળ અવસ્થામાં વિભાવ અનુભાવ આદિ વડે જે અભિમાન મનમાં જાગે છે તે જ રસ છે. કારણ કે તેનો જ આસ્વાદ લઈ શકાય છે. ઈતિ આદિ અનેક રસો કહેલા એ ખોટું છે. तच्च आत्मनोऽहंकारगुण विशेषं ब्रूमः। स शृंगारः सोऽभिमानः स रसः। तत एते रत्यादयो जायन्ते। तैश्चायं प्रकर्षप्राप्तैः सप्तार्चिश्चयैखि प्रकाशमानः शृंगारिणामेव स्वदत इति। (શૃ, प्र. Ms. Vol II, P. 300)

કોઈ પણ નામાદિની ઉપાધિ વિનાનો આનંદાનુભવ એ જ રસ. રતિ અથવા હાસની સ્થિતિનું જ્યાં સુધી જ્ઞાન હોય ત્યાં સુધી ભાવક, ભાવ અથવા ભાવનાની સ્થિતિમાં કહેવાય. રસ એનાથી પર છે.

ક્ષેમેન્દ્ર :

એની ઔચિત્યવિચારચર્ચામાં સૌથી વિશેષ ભાર ઔચિત્ય પર મૂકે છે. આનંદવર્ધને એની પૂર્વે કહ્યું જ હતું કે अनौचित्यादृते नान्यद रसभंगस्य कारणम्। प्रसिद्धौचित्य बन्धस्तु रसस्योपनिषत्परा। (અનૌચિત્ય સિવાય રસભંગનું બીજું કોઈ કારણ નથી) પણ ક્ષેમેન્દ્રે ઔચિત્ય દૃષ્ટિએ કાવ્યના ગુણદોષની માર્મિક સમાલોચના કરી છે. ઔચિત્યને એ રસજીવિત માને છે. औचितस्य चमत्कारकारिणश्चारुचर्वणे। रसजीवित भूतस्य विचारं कुरुतेऽधुना।। ३।। તેમ જ अलंकारास्त्वलंकारा गुणा एव गुणाः सदा। औचित्यं रससिद्धस्य स्थिरं काव्यस्य जीवितम्।। ९।। ઔચિત્ય એટલે શું તે સમજાવતાં કહે છે : उचितं प्राहुराचार्याः सदृशं किल यस्य यत्।

એ પછી મમ્મટ, શારદાતનય, હેમચંદ્ર, રામચંદ્ર તથા ગુણચંદ્ર (નાટચદર્પણ) છે. શિંગભૂપાલ: એનો ગ્રંથ 'રસાર્ણવ સુધાકર' નાટયવિષયક છે. 'સંગીતરત્નાકર'ના લેખક સારંગદેવે ૧૩૬૨થી ૧૬૯૦ શ્લોકોમાં,—સાતમા તથા છેવટના અધ્યાયના અંત ભાગમાં—રસચર્ચા કરી છે. 'રસતરંગિણી'કાર ભાનુદત્ત૧૪મા શતકના પ્રારંભમાં થઈ ગયો. 'રસમંજરી' નામનો એનો બીજો ગ્રંથ પણ છે. એમાં કેવળ શૃંગારનું જ વિવેચન છે. વિદ્યાનાથના (૧૪મું શતક) 'પ્રતાપરુદ્ર યશોભૂષણ'માં એક સ્વતંત્ર પ્રકરણમાં રસચર્ચા કરી છે. મલ્લિનાથના પુત્ર કુમારસ્વામીએ 'રત્નાપણ' નામની એની ટીકામાં રસનું સૂક્ષ્મ વિવેચન કર્યું છે.

વિશ્વનાથ :

રસતત્ત્વને સર્વોચ્ચ આસને સ્થાપ્યું. वाक्यं रसात्मकम् काव्यम्। (રસાત્મક વાકય તે કાવ્ય) એમ એણે પોતાના સુપ્રસિદ્ધ 'સાહિત્યદર્પણ' નામના ગ્રંથમાં સ્પષ્ટ રીતે ઉલ્લખ કર્યો છે.

---

૧. રસમત-પ્રર્વતક ભરત, ૨. અલંકારમત-પ્રર્વતક ભામહ, ૩. રીતિમત પ્રર્વતક વામન, ૪. ધ્વનિમત પ્રર્વતક આનંદવર્ધન, ૫. વક્રોક્તિમત-પ્રર્વતક કુન્તક, ઔચિત્ય પ્રર્વતક ક્ષેમેન્દ્ર, આ બધામાં રસમત અને ધ્વનિમત અથવા ધ્વનિ દ્વારા પ્રતીત થતો રસ—રસ-ધ્વનિ દૃઢ બન્યો. આપણે ત્યાં પણ એનું જ પ્રાધાન્ય સ્વીકારવામાં આવે છે.

રૂપગોસ્વામી : ભક્તિરસામૃતસિંધુ'માં ભક્તિરસને પ્રમુખસ્થાન આપ્યું છે. ઉપરાંત એ ગ્રંથમાં આવેલી 'મધુરાભક્તિ'નું સ્વતંત્ર વિવેચન 'ઉજ્જવલ નીલમણિ' નામનો બીજો ગ્રંથ પણ લખ્યો છે.

મધુસૂદન સરસ્વતી :

આ અદ્વૈતવાદીએ 'શ્રી ભગવદ્‌ભક્તિરસાયન' નામના ગ્રંથમાં ભક્તિને બહુ ઉચ્ચ સ્થાન આપ્યું છે. ઉપરાંત શાંડિલ્યસૂત્ર તથા નારદભક્તિસૂત્ર એ ભક્તિવિષયક બે સૂત્રરૂપ ગ્રંથો પણ છે.

દાક્ષિણાત્ય પંડિત પ્રભાકરે 'રસપ્રદીપ' નામનો કાવ્યગ્રંથ ૧૯ વર્ષની ઉમરે (૧૫૮૩) લખ્યો છે. એમાં એણે કાવ્યપ્રવૃત્તિ રસને માટે જ હોય છે એમ જણાવ્યું છે.

જગન્નાથ :

ભરતથી શરૂ થયેલી રસમીમાંસકોની તેજસ્વી હારમાળામાંનો આ છેલ્લો અત્યંત તેજસ્વી મણકો. रमणीयार्थप्रतिपादक: शब्द: काव्यम्, (રમણીય અર્થનો પ્રતિપાદક શબ્દ તે કાવ્ય) એનો ગ્રંથ 'રસ-ગંગાધર' પંડિતમાન્ય બન્યો છે.

રસની વ્યાખ્યાઓ :

ભરત : अत्र रस इति कः पदार्थः। उच्यते। आस्वादत्वात् (७-१२०; ७-१२९)
स मन्तव्यो रसः स्थायी। दीपयन्तः प्रवर्तन्ते ये पुनः स्थायिनं रसम् (७-१२१)
स्थाय्येव तु रसो भवेत्। (७-१२२) एवमेते स्थायिभावा
रससंज्ञाः प्रत्यगन्तव्याः। (६-४२)*

આનંદવર્ધન : स्थायिनस्तु रसीभावः औचित्यादुच्यते। (ध्व. १-२१) (સ્થાયી ઉચિત રીતે જ રસ તરીકે કહેવાય છે.)

ભોજ : चिरं चित्तेऽवतिष्ठन्ते संबध्यन्तेनुबन्धिभिः । रसत्वं ये प्रपद्यन्ते प्रसिद्धाः स्थायिनोऽत्र ते (स० कं० ५-१९) જે ચિત્તમાં ચિરકાળ રહે છે, અનુબંધીભાવો સાથે જોડાય છે અને જે રસત્વને પામે છે તે જ સ્થાયી ભાવો પ્રસિદ્ધ છે)

મમ્મટ : व्यक्तः स तैर्विभावाद्यैः स्थायी भावो रसः स्मृतः (का० प्र० ४-२८) (વિભાવાદિથી વ્યક્ત થતો સ્થાયી ભાવ તે રસ)

જગન્નાથ : रत्याद्यवच्छिन्ना भग्नावरणा चिदेव रसः। (र० गं० पृ० २७) (રતિ આદિ ભાવથી સંયુક્ત પરંતુ આવરણ વિનાનું ચિત્ત એનું જ નામ રસ)

રુદ્રટ : रसनाद्रसत्वमेतेषाम्। (રસના—આસ્વાદ્યતા—ને કારણે એમનું રસત્વ રહેલું છે)

શારદાતનય : मनसो ल्हादजननः स्यादो रस इति स्मृतः। (भाव० अधिकार २ पृ० ४०) (મનને આનંદ આપનાર આસ્વાદ તે રસ)

કવિકર્ણપૂર : बहिरन्तःकरणयोर्व्यापारान्तरबोधकम्। सकारणादि संश्लेषे चमत्कारि सुखं रसः।। કાવ્યના વિભાવાદિ સાથે ચિત્ત સંયુક્ત થઈને રહે છે અને બાહ્ય તેમ જ આંતરઈંદ્રિયના તેના સિવાયના બીજા બધા વિષયોનો નિરોધ કરે છે ત્યારે જે ચમત્કારપૂર્ણ સુખ ઉત્પન્ન થાય છે તેનું નામ રસ.
આમ રસ એ સ્થાયીભાવ, આસ્વાદ્ય અને આસ્વાદ-આનંદરૂપ આસ્વાદ

---

૧. રસ તે શો પદાર્થ છે? જવાબ આસ્વાદ્ય હોવાને કારણે એ રસ ગણાય છે. તે સ્થાયીને રસ માનવો. જે સ્થાપીને રસ તરીકે દીપાવે છે અને પ્રવર્તાવે છે. સ્થાયી એ જ રસ છે. આમ આ સ્થાયી ભાવોને રસ તરીકે જાણવા.

રસસંખ્યા :

આઠની ગણાવી : अष्टौ नाटचे रसा :स्मृताः (નાટકમાં આઠ રસો છે) ઉદ્‌ભટ 'કાવ્યલંકારસંગ્રહ'માં શાંત નવમો રસ ઉમેરે છે. बीभत्साद्‌भुतशान्त श्च नव नाटचे रसाः स्मृताः। (का० सं० ४-४) પાછળથી આવેલો એ શાંત રસ સૌથી મહત્ત્વનું સ્થાન લે છે. અભિનવગુપ્ત એને રસોના શિખરસ્થાને સ્થાપે છે. મોક્ષ એ પરમ પુરુષાર્થ છે અને શાંત મોક્ષપર્યવસાયી હોવાથી એનું સ્થાન સૌથી મોખરે હોવું જોઈએ. બધા રસોનો આસ્વાદ શાંતપ્રાય: હોય છે. તૃષ્ણાક્ષયસુખને એ એનો સ્થાયીભાવ ગણાવે છે. વિષયોપભોગ-રહિત આત્મા જ એનો સ્થાયી છે એમ એ કહે છે. બીજા સ્થાયી ભાવ છે, પણ આત્મા તો સ્થાયિતમ છે.

એ પછી રુદ્રટે 'કાવ્યલંકાર'માં 'પ્રેયાન્'— પ્રેમરસનો ઉમેરો કરે છે. स्नेहप्रकृतिः प्रेयान् (का. लं. ૧૬–૧૮). માબાપ તથા સંતાન વચ્ચેનો, ગુરુશિષ્ય આદિ વચ્ચેનો સ્ત્રીપુરુષભાવથી મુક્ત એવો સ્નેહભાવ Non-sexual love મૈત્રીનો પણ આમાં સમાવેશ કરવામાં આવ્યો છે. अन्योन्यं प्रति सुहृदोर्व्यवहारोऽयं मतस्तत्र। આ કામમુક્ત (Non-sexual) પ્રેમ ત્રિવિધરૂપે દેખાય છે. (૧) મૈત્રીભાવસરખો, સ્નેહસ્થાયીભાવવાળો રુદ્રટનો પ્રેયસ્, (૨) વાત્સલ્ય અથવા માબાપનો સંતાન પ્રતિ ને મોટેરાંઓનો નાનાંઓ તરફનો, સ્નેહભાવ (વિશ્વનાથે, સાહિત્યદર્પણમાં वत्सलं च रसं विदुः। सा० द० ३-२५१) વત્સલ, વાત્સલ્યસ્થાયી ભાવયુક્ત; ગણાવ્યો છે. (૩) પ્રીતિ, નેતા અને અનુયાયી, રાજા અને દરબારી વગેરે વચ્ચેનો ભાવ. એમાં (૪) ચોથાનો પણ ઉમેરો કરવામાં આવે છે. ભક્તિ-ઈશ્વર માટે તેમ જ વડીલો માટેના આદર તથા પૂજ્યભાવ.

ભોજ આનાથી આગળ જઈને બાર રસો ગણાવે છે. ભરતમાન્ય આઠ ઉપરાંત નવમો શાંત, દશમો પ્રેયાન્, અગિયારમો ઉદાત્ત અને બારમો ઉદ્ધત. એ આઠ ઉપરાંતના આ ચાર રસો યે ચાર પ્રકારના નાયકોના અધિષ્ઠાન તરીકે એણે ગણાવ્યા છે. શાંત—વીરશાંત નાયકનો, પ્રેયાન્ ધીરલલિતનો, ઉદાત્ત અથવા ઊર્જસ્વી ધીરોદાત્તનો અને ઉદ્ધત ધીરોદ્ધતનો રસ છે.

રાજા હરિપાલ એનાથી એક ડગલું આગળ ભરી તેર રસો ગણાવે છે. જાણીતા આઠ રસો ઉપરાંત શાંત, બ્રાહ્મ, વાત્સલ્ય, સંભોગ અને વિપ્રલંભ.

એ ઉપરાંત કેટલાકે મૃગયા, અક્ષ Hobbies ને પણ રસમાં ગણાવ્યા છે. ગર્ધસ્થાયી લૌલ્ય (અયોગ્ય વિષય માટેની લોલુપતા), આર્દ્રતા—સ્થાયી સ્નેહ, આસક્તિસ્થાયી વ્યસન, અરતિસ્થાયી દુ:ખ અને સંતોષસ્થાયી સુખ એ પણ બધા રસપદવીએ પહોંચ્યા છે.

એટલું જ શામાટે? ભરતે રસ શો પદાર્થ છે એનો ઉત્તર આપતાં એ આસ્વાદ્ય છે એમ કહ્યું છે. કદાચ તેના પર આધાર રાખી રુદ્રટે કહ્યું છે, કોઈ પણ ભાવ રસ બની શકે છે. इति मन्तव्या: रसाः सर्वे।। रसनाद्रसत्वमेतेषां मधुरादीनामिवोक्तमाचार्यैः निर्वेदादिष्वपि तन्निकाममस्तीति तेऽपि रसाः।। (का० लं० १२-४) એનો ભાવાર્થ સમજાવતાં નમિસાધુ કહે છે : अयमाशयो ग्रन्थकारस्य। यदुत नास्ति कापि चित्तवृत्तिर्या परिपोषं गता न रसीभवति। भरतेन सहृदयतावर्जकप्राचुर्यात् संज्ञां चाश्रित्य अष्टौ वा नव रसा उक्ता इति। સહૃદય રસિકોને અધિક ઉત્કટતાને કારણે આસ્વાદ્ય લાગે એવા ભાવો તે જ રસ એવી સંજ્ઞા-પરિભાષાનો આશ્રય કહી રસ આઠ કે નવ છે એમ કહ્યું છે.

ભોજે આમ તો બાર રસ ગણાવ્યા છે. પણ એ સૌથી આગળ જઈને સ્થાયી ને વ્યભિચારી ભાવ જ નહીં, પણ અનુભાવ ને વિભાવ પણ રસ થઈ શકે છે એમ કહે છે. અને એ સર્વના પાછા પોતપોતાના વિભાવ, અનુભાવ આદિ દર્શાવે છે.

એક તરફથી રસસંખ્યા આમ વધતી જાય છે તો બીજી તરફથી એનો સંકોચ પણ થવા લાગે છે. એક વિદ્વાને જણાવ્યું છે તેમ સંસ્કૃતમાં રસસંખ્યાની નિયામક બે પદ્ધતિઓ છે. એક પૃથક્કરણાત્મક (Analytical) બીજી એકીકરણાત્મક (Synthetical) આ બંને પ્રવૃત્તિઓને લીધે રસસંખ્યામાં એક પ્રકારનું સમતોલપણું રહ્યું છે.

नहि रसादृते—એમ ભરતે એકવચનમાં પ્રયોગ કર્યો છે તેથી તત્ત્વતઃ રસ એક જ છે એમ એ સૂચવવા માગે છે એમ અભિનવગુપ્તે એમની ટીકામાં કહ્યું છે; પરંતુ એ યથાર્થ લાગતું નથી. આમ છતાં ભરતે આઠ રસો ગણાવ્યા છે, છતાં શૃંગાર, વીર, રૌદ્ર, બીભત્સ એ ચાર જનક (ઉત્પત્તિહેતુ) રૂપ રસો ગણાવી, બાકીના તેમાંથી ઉત્પન્ન થનારા ગણાવ્યા છે. એમ આઠનો એણે ચારમાં સમાવેશ કર્યો છે. એણે તો ચાર ગણાવ્યા, પણ પછીના એકીકરણ કરવા ઉદ્યુક્ત થયેલા રસાચાર્યોએ તો ખરેખર 'એકીકરણ' જ કર્યું. રસ એક જ છે એમ પ્રતિપાદન કર્યું.

ભરતના નાટ્યશાસ્ત્રના છઠ્ઠા અધ્યાયમાં ૧૦૭–૧૦૮ શ્લોકોમાં શાંત એ મૂળ પ્રકૃતિ છે. રતિ, હાસ, ક્રોધ ઇત્યાદિ એમાંથી ઉત્પન્ન થયેલા હોઈને એના વિકાર છે. શાંતમાંથી જુદા જુદા નિમિત્તે બીજા ભાવો ઉત્પન્ન થઈ એ નિમિત્ત દૂર થતાં પાછા શાંતમાં વિલીન થઈ જાય છે. આ શ્લોકો, વિદ્વાનો માને છે કે પ્રક્ષિપ્ત છે. ઉદ્ભટે એ ઉમેર્યો હશે એમ પણ કેટલાક કહે છે. આમ શાંતિથી-ચૂપકીદીથી શાંત રસ નાટ્ય શાસ્ત્રમાં ઘૂસી ગયો છે એટલું જ નહીં, પણ બધા રસોનો સ્વામી થઈને બેઠો છે. અભિનવગુપ્તે આ શ્લોકો પર ટીકા કરતાં શાંતને સર્વ રસોના પ્રમુખસ્થાને સ્થાપ્યો છે.

ભવભૂતિએ एको रसः करुण एव निमित्तभेदाद्। भिन्नः पृथक् पृथगिव श्रयते विवर्तान्। (ઉ. રાં.)માં રસ એક કરુણ જ કહ્યું છે એ શાસ્ત્રચર્ચામાંથી ફલિત થતું તાત્પર્યવચન નથી, કવિવાણી છે. એણે અભિનવ-ગુપ્ત, ભોજ આદિની પેઠે રસની એકવાક્યતા, શાસ્ત્રીય દૃષ્ટિએ કરવા સારું આ કહ્યું નથી. પરંતુ પોતાના સંવિધાનકને ઉદ્દેશીને આ વચન કાઢ્યું છે. પરંતુ એના પરની ટીકામાં વીરરાઘવ વિસ્તાર કરતાં કહે છે— इदमत्र कवेर्मतम्। यद्यपि शृंगार एक एव रस इति शृंगारप्रकाशादिमतम् तथापि प्राचुर्याद् रागिविरागि साधारण्यात् करुणः एक एव रसः। अन्ये तु तद्विकृतयः। (કવિનો મત અહીં એવો છે. 'શૃંગારપ્રકાશ' આદિમાં શૃંગાર એ જ રસ છે એમ કહ્યું છે તથાપિ એની પ્રચુરતાને કારણે તેમ જ રાગી અને વિરાગી સૌમાં એ સમાનભાવે રહ્યો હોવાથી કરુણ એ જ એક રસ છે. બીજા તેના વિવર્ત છે.

શ્રી ઉમાશંકરનું વલણ પણ કંઈક અભિનવભારતીમાં પ્રતિપાદન કરેલા શાંત તરફ હોય એવું લાગે છે. 'ઉત્તરરામચરિત'ના ભાષાંતરની પ્રસ્તાવનામાં एको रसः करुण एव વિષે લખતાં એ જણાવે છે : "મૂળ શબ્દ બ્રહ્મ છે, તેનો વિવર્ત રામાયણ છે. અને તેનો વિવર્ત ઉત્તરરામચરિત નાટક છે એમ કવિએ કહ્યું છે. એ જ રીતે રસો ભલે આઠ હોય તે બધા જ, સૌ વાઙ્મય રચનાઓ શબ્દ બ્રહ્મના, વિવર્તરૂપ છે. એમ, શાના વિવર્તરૂપ હશે? ભવભૂતિના અભિપ્રાય પ્રમાણે સૌ રસો કરુણના વિવર્તરૂપ છે. વિવર્તવાદમાં માનનાર માટે સૌ રસો પાછળ આવી એક મૂળ વસ્તુ માનવી આવશ્યક રહે, પણ એ મૂળ વસ્તુ કરુણ છે અને તે પોતાનું સ્વરૂપ તજ્યા વિના ખોટી રીતે, અન્ય રૂપે—બીજા રૂપે—ભાસે છે એમ કહેવું સયુક્તિક છે ખરું? ગમે તે રસના અનુભવ વખતે ચૈતન્યની અવસ્થા મૂળમાં કરુણમય હાય છે? રસાસ્વાદ વખતે ચિત્ત દ્રુતિ (દ્રવ, પીગળવું તે) અનુભવે છે એમ માનનારાઓ ભવભૂતિની પેઠે કરુણને મૂળ રસ માની શકે. વિસ્તાર-વિકાસનો અનુભવ થાય છે એમ માનનારાઓ રસગંગાધરકાર પંડિત જગન્નાથ જેવા અદ્ભુતને મૂળ માની શકે. પણ રસ અંગેનો મંત્ર આપનાર ભરતે જ નાટ્યશાસ્ત્ર (૬.૧૦૭)માં કહ્યું છે તેમ શાંત એ જ મૂળ રસ છે. અને समः सर्वेषु भूतेषु स शान्तः प्रथितो रसः। भावा विकारा रत्याद्याः शान्तस्तु प्रकृतिमतः। બીજા ભાવો તે એનાં પરિવર્તનો છે. ભરત નાટ્યશાસ્ત્ર પર ટીકા કરતાં આચાર્ય અભિનવગુપ્તવાદ સૌ રસનો શાંત જેવો જ આસ્વાદ હોય છે—सर्वरसानां शान्तप्राय एव आस्वादः। એમ જે કહે છે તેમાં આખા પ્રશ્નનો સ્પષ્ટ ઉત્તર છે. રસનું સ્વરૂપ જ એવું હોવા સંભવ છે કે જ્યાં ભાવકની સ્વીકાર-પરિહાર-ઉપેક્ષા બુદ્ધિનું શમન થયું છે એવી શાંતની છાયા હેઠળ જ એનો ઉદય થાય છે. સૌ સરિતાઓ સાગરમાં જઈને વિલીન થાય છે એમ સૌ રસો શાંતમાં લય પામે છે. નાટ્યરસ આઠ છે. શાંત નાટ્યરસ નથી, પણ આઠે રસનાં નાટકો અંતે શાંતમાં થઈને પર્યવસાન પામે છે. રસાનુભવ ચૈતન્યની વિશિષ્ટ અવસ્થા હોઈ અભિનવ-

ગુપ્તવાદ આત્મૈવ સ્થાયી કહે છે તેમ ચૈતન્યની ક્ષણભર માટે વિશેષાવસ્થા ભલે ગમે તે ભાસે, એનું સ્થાયી રૂપ તો આત્માનું છે, શાંત-આકાર છે. ભવભૂતિના રસવિચાર સાથે સંમત થઈ ન શકાય તો પણ તેથી એમના નાટકના રસના આસ્વાદમાં તો કોઈ બાધ આવવાનો પ્રસંગ જ નથી. ભવભૂતિના કરુણનો પણ શાંતપ્રાય જ આસ્વાદ છે." (પૃ. ૮૬–૮૭)

ભોજ : અભિમાન એવા અપર નામે ઓળખાતા અહંકારને અથવા શૃંગારને બધા ભાવોનું પ્રભવસ્થાન ગણે છે. એને આત્મરતિ કહી શકાય. આ આત્મરતિ એ જ એક માત્ર રસ છે. રતિ, હાસ વગેરે એમાં પ્રગટ થતાં વિવિધ રૂપો છે. પણ આ નવીન શૃંગાર એ પ્રાચીન શૃંગારરસ (સ્ત્રીપુરુષવિષયક રતિ સ્થાયીવાળો) નથી. रसोऽभिमानोऽहंकारः श्रृंगार इति गीयते। (स० कं० ६-१३)

अभावनोदयमनन्यधिया जनेन यो भाव्यते मनसि भावनया सभावः।
यो भावनापथमतीत्य विवर्तमानः साहं कृतौ हृदि परं स्वदते रसोऽसौ ।।

રસ એટલે આનંદાનુભવ—એને કોઈ નામની ઉપાધિ વળગાડવાની જરૂર નથી. જ્યાં સુધી રતિ, હાસ આદિની અવસ્થાનું ભાવકને ભાન રહે છે ત્યાં સુધી એ સ્થિતિ ભાવ કે ભાવનાની હોય છે. પરંતુ ભાવનાપથથી પર એવી રસની સ્થિતિ છે. એ અહંકારયુક્ત હૃદયમાં આસ્વાદરૂપે પમાય છે.

तच्च आत्मनोऽहंकारगुणविशेषं ब्रूमः स । शृंगारः सोऽभिमानः स रसः। तत एते रत्यादयो जायन्ते तैश्च अयं प्रकर्षप्राप्तैः सप्तार्चिः अर्चिश्चयैरिव प्रकाशमानः श्रृंगारिणामेव स्वदते। (शृं० प्र० पु० २, पृ० ३५६)

આ અહંકારરસ જ આત્મગુણસંપદનું ઉત્કર્ષબીજ છે. બુદ્ધિ, સુખદુઃખ ઇચ્છા આદિનો હેતુ છે. આત્માનો અહંકારવિશેષ સહૃદય રસિકો વડે આસ્વાદાતો રસ નામને પ્રાપ્ત થાય છે. એ હોય તો માણસ રસિક, નહીં તો નીરસ પ્રાચીનોક્તિનો ઉલ્લેખ કરે છે. श्रृंगारी चेत् कविः काव्यै गीतं रसमयं जगत्।) પૂર્વજન્મમાં કરેલાં સત્કૃત્યોના ફ્લસ્વરૂપે એ આત્મામાં સ્વભાવસિદ્ધ થઈને રહે છે. એ મધ્યવર્તી અગ્નિરૂપ છે. બીજા બધા ભાવો પોતપોતાના તેજ વડે જ્યોતિની શિખાઓ પ્રદીપ્ત કરી એના વૈભવને વધારે છે. :

સરખાવો : એમરક્રોમ્બી Function of Poetry in drama નામના નિબંધમાં કહે છે :

"Anyhow the innermost reality, the one with which art is most dearly concerned, is what is called the spiritual reality. For the purpose of this discussion, however, let me use a name which allows it to be more easily handled. Let me call it the emotional reality by which I do not entirely mean the plane of such named and recognisable emotions as love, anger, hate, but rather the general substratum to all existence, emotion nameless and unappointed. This is the layer of flame which is the closest, one can get to the central fire, to the Will to live or whatever you like to call it. And an impression of this profound emotional reality is what art must convey."

ભોજનો અહંકારશૃંગાર ફ્રોઈડના Ego, Id, Libido સાથે સરખાવવા જેવો. મહત્ત્વનો ભેદ, એ કામવૃત્તિયુક્ત નથી, એની પાછળ ફિલસૂફી, દાર્શનિક, તત્ત્વ રહેલું છે. Libido એ બે રીતે વ્યક્ત થાય છે. Ego-libido, Object-libido પ્રથમનો વિષય આત્મા-સ્વનિષ્ઠ. બીજાનો બાહ્ય વિષયો. એ બાહ્ય પદાર્થ પ્રત્યે વળે છે. externalised and directed to an object. Ego-libido અથવા inturned Libido એ ભોજનો અહંકાર, જે આત્મરતરૂપ છે. બહિર્નિષ્ઠ થતો એ જુદા જુદા વિષયો-ભાવોના સંબંધમાં આવી અભિમાન બને છે—Object-libido.

"By the term Libido, Freud designates a quantitative and changeable energy of sex of sexual instinct which is directed to an object. It comprises not only sexual love (રતિ), but self-love (અહંકાર-શૃંગાર), love for parents and children, friendship

and devotion to concrete and abstract ideas." (પ્રેયસ, શ્રદ્ધા, વાત્સલ્ય, ભક્તિ) (Psycho-Analysis of Today, p. 108 Footnote)

આ અહંકારની સાથે સાથે અથવા એની અંદર જ ભોજ પ્રેમન્‌ને પણ રસૈક્ય સાથે ઘટાવે છે. બધા ભાવોના મૂળમાં અહંકારની પેઠે આ પ્રેમન્ (મૂળભૂત સ્નેહ) રહેલો છે. હસવાનું પ્રિય લાગે છે માટે જ માણસ હસે છે, લડવાનું પ્રિય લાગે છે માટે જ લડે છે. सर्वेषामपि रत्यादिप्रकर्षणां रतिप्रियो रणप्रियः परिहासप्रिय इति प्रेम्ण्येव पर्यवसानं भवति (स० कं०) શૃંગારપ્રકાશમાં એણે કહ્યું છે, रसं त्विह प्रेमाण-मेवयमामनन्ति। એને મતે રસની ત્રણ અવસ્થા છે. પૂર્વકોટિ, મધ્યમાવસ્થા અને ઉત્તરાકોટિ. પહેલીમાં અહંકાર માત્ર હોય છે, બીજીમાં એ અહંકાર ૪૯ વ્યભિચારીભાવો રૂપ બને છે અને પ્રત્યેક ભાવ પોતપોતાના વિભાવાદિ વડે પરાકોટિએ પહોંચે છે. એ પછી આ વિવિધ ભાવો પ્રેમના જુદા આકારો—વિવર્તો—બને છે અને પ્રેમરૂપમાં પરિણમે છે અને એ સ્થિતિમાંથી ફરી પ્રથમના અહંકાર-શૃંગાર રસને પામે છે.

કવિકર્ણપૂર પોતાના 'અલંકાર–કૌસ્તુભ'માં આવું જ સમર્થન કરે છે: प्रेमरसे सर्वेरसा अन्तर्भवन्तीत्यर्थं महीयानेव प्रपञ्चः। ग्रन्थगौरवभयाद् दिङ्मात्रमुक्तम्। तथा च

उन्मज्जन्ति निमज्जन्ति प्रेम्ण्यखंडरसत्वतः।
सर्वे रसाश्च भावाश्च तरङ्गा इव वारिधौ।

(અખંડરસ એવા પ્રેમની અંદર સર્વે રસો તથા ભાવો, સમુદ્રમાં તરંગોની પેઠે ઊઠે છે ને શમી જાય છે.)

કાકા કાલેલકર કહે છે, ખરું જોતાં પ્રેમને જ રસરાજ કહેવો જોઈએ. શૃંગાર એ કેવળ એનો આલંબન વિભાવ કહી શકાય. (જીવનભારતી : રસસમીક્ષા, પૃ. ૯૦) આગળ એ કહે છે, 'વીરરસ પરકલ્યાણકારી, સમાજહિતૈષી, ધર્મપરાયણ, આર્યવૃત્તિનો દ્યોતક છે.' વળી આગળ કહે છે, 'કરુણરસ ખરેખર શોકસમ્રાટ છે. પણ એ કરુણરસમાં શોકનો ભાવ હોવો જ જોઈએ એમ નથી. વાત્સલ્ય રસ, શાંત રસ, ઉદાત્ત રસ એ કરુણાનાં જુદાં જુદાં પાસાં છે, બાકી બધા રસો જઈ જઈને અંતે સાગરમાં નદીઓ સમાઈ જાય તેમ શાન્ત રસમાં વિલીન થાય છે. . . . ખરું જોતાં બધા રસોની પરિણતિ યોગમાં જ છે. કલાનું સાધન અને સાધ્ય યોગ જ છે. વળી રૌદ્ર, ભયાનક અને અદ્‌ભુતની મીમાંસા કરતાં કહે છે, 'આ ત્રણે રસો અંતે જો શાંત રસમાં ન લઈ જાય, સમાધાન ન આવે, તો કોઈ એને રસ કહે જ નહીં.' (પૃ. ૧૮૦)

'ભગવદ્‌ભક્તિરસાયન'માં મધુસૂદન સરસ્વતીએ ભક્તિને જ મુખ્ય રસ માન્યો છે.

કવિ કર્ણપૂર ગોસ્વામી રજસ્, તમસ્ અસ્પૃષ્ટ એવા વિશુદ્ધ સત્ત્વના આધારે અપૂર્વ આસ્વાદાંકુર એવો ચિત્તનો કોઈ વિશિષ્ટ ધર્મ ગણાવે છે અને એ જ નિત્યસ્થાયી છે અને એકમાત્ર નિત્યરસ બને છે એમ કહે છે. વિભાવોની પૃથક્કતાથી જ પૃથગ્ધિત્વ આવે છે—સામાજિકોના મનમાં એમ એ જણાવે છે.

રામપ્રસાદ બક્ષી કહે છે, રસાનુભૂતિમાં અદ્વૈતવાદનો સ્વીકાર કરીએ તો કાવ્યને અમુક રસનું કે ભાવનું લેબલ લગાડવાની આવશ્યકતા રહેતી નથી. રસાનુભૂતિ એ અલૌકિક સાત્ત્વિક આનંદરૂપ છે. ('આધુનિક કાવ્ય અને રસસિદ્ધાંત')

આપણી ભાષામાં રામનારાયણ પાઠક, રામપ્રસાદ બક્ષી, વિષ્ણુપ્રસાદ ત્રિવેદી, ડોલરરાય માંકડ, રસિકલાલ પરીખ આદિ વિદ્વાનોએ રસ વિષે લખ્યું છે. પણ તેની ચર્ચા કરવા માટે જુદા જ લેખની જરૂર છે.

* * *

☆ ☆ ☆ નવલિકા—ગઈ કાલની અને આજની

લેખક : શ્રી ગુલાબદાસ બ્રોકર, વિલે પારલે

આપણે જેને નવી નવલિકા કહીએ છીએ તેના જન્મને હવે એટલો સમય વીતી ગયો છે કે તેને વિશે આપણે સમજણ અને તટસ્થતાપૂર્વક વિચાર કરી શકીએ, અને તેને તેના પહેલાંના સમયની નવલિકા સાથે સરખાવી, તેમની વચ્ચેનાં સામ્ય અને ભેદને સ્વરૂપની દૃષ્ટિએ નીરખી, કલાની દૃષ્ટિએ યોગ્ય ગણાય તેવા અભિપ્રાય બાંધી શકીએ.

તેમ કરવા જતાં જે પહેલી વાત આપણી નજર સમક્ષ તરી રહે છે તે એ છે કે નવી કહીએ કે જૂની, પણ આપણે નવલિકાને નવલિકા જ કહીએ છીએ. એનો અર્થ એ થયો કે એ બેમાં ગમે તેટલો ભેદ દેખાતો હોય તોપણ કલાના એક પ્રકાર તરીકે, સાહિત્યના એક સ્વરૂપ તરીકે એ એક જ છે. એથી કલાના એ પ્રકારનાં જે સામાન્ય ગુણલક્ષણો હોય તે એ બંને જાતની નવલિકાનાં સામાન્ય ગુણલક્ષણો ગણાય. તે ટૂંકી હોવી જોઈએ, તેની ગતિ એકધારી તેના લક્ષ્યસ્થાન ભણી થતી હોવી જોઈએ અને વાર્તા-સાહિત્યનાં બીજાં સ્વરૂપોમાં જે નિર્વાહ્ય ગણાય, કદાચ, તે પ્રસ્તાર, વિસ્તાર કે આગંતુકતાના અંશો તેનામાં અસ્થાને ગણાય. તે અનુભૂતિના એકમને આકૃતિના સૌંદર્યે અજવાળીને જીવનની સાચી ઓળખ આપતી લઘુદેહી કલાકણિકા બની રહેવી જોઈએ. વળી એ કલાકૃતિ હોવાથી કલામાત્રને સામાન્ય એવાં—જે દ્વારા ચિત્તનો વિસ્તાર સધાય, જેનો જેમ જેમ ઘાટ ઘડાતો જાય તેમ તેમ અનુભૂતિકણ જેમાં પોતાનાં સ્થૂળ અંશોનો ત્યાગ કરીને કશુંક અનનુભૂત અને અદ્‌ભુત હોય તેવું બની જાય, જે બાહ્ય આવરણોને હઠાવી દઈને નિરવદ્ય એટલી જ સત્યમય આકૃતિ સર્જી આપે અને જેનો ભાવક સર્વાત્મથી તેની સન્મુખ થતાં વિગલિતવેદ્યાંતર બની જઈ વિસ્મયનો અનુભવ કરી રહે તેવાં—તત્ત્વો તે ધરાવતી હોવી જોઈએ.

આમ છતાં, પોતાના સ્વરૂપને અને કલામાત્રને સામાન્ય એવાં ગુણલક્ષણો તે ધરાવતી હોવા છતાં, નવી નવલિકા અને એ પહેલાંની એટલે કે જૂની નવલિકા વચ્ચે જે ભેદ છે એ પણ તરત ઊડીને આંખે વળગે એવો છે. એ ભેદને જોવા માટે પણ કાંઈ લાંબે જવું પડે તેમ નથી કે કોઈ અટપટી અને અઘરી તાત્ત્વિક ચર્ચામાં ઊતરવાની પણ જરૂર પડે તેમ નથી. ગયા જમાનાની એકાદ નવલિકા—ધૂમકેતુની 'પોસ્ટ ઑફિસ' કે 'રજપૂતાણી', કે રા. વિ. પાઠકની 'મુકુંદરાય' કે 'જક્ષણી' ઉપર નજર નાખીએ, અને સાથે સાથે જ આજના જમાનાની એકાદ નવલિકા—સુરેશ જોષીની 'ગૃહપ્રવેશ' કે 'કપોલકલ્પિત' કે મધુ રાયની 'ધારો કે', કે 'બાંશી નામની એક છોકરી' પર નજર નાખીએ કે તરત જ એ ભેદ પરખાઈ જાય છે.

આ સંદર્ભમાં મને એક વાત યાદ આવે છે. આપણા એક મૂર્ધન્ય સાહિત્યકાર પાસે એક વખત નવી નવલિકા વિશે મેં લખેલું થોડું લખાણ વાંચતો હતો. ઘણાં વર્ષો પહેલાંની એ વાત છે. ત્યારે હજી એ પ્રકારનાં લખાણોની શરૂઆત હતી એટલે એ નવલિકાના પ્રયોજક તરીકે મેં સુરેશ જોષીનું નામ લખ્યું હતું, અને એ અરસામાં છપાયેલી હસમુખ પાઠકની 'બિલાડી' નામની એક નવલિકાને નવી નવલિકા તરીકે ઓળખાવી હતી. તે મિત્રને એ તો યોગ્ય લાગ્યું, પણ છતાં તેમના મનમાં એક પ્રશ્ન થયો. એ અરસામાં લક્ષ્મીકાન્ત ભટ્ટની અમુક વાર્તાઓ પ્રસિદ્ધ થઈ હતી અને એ ઉત્તમ કક્ષાની હતી એટલે એ પ્રશ્ન સ્વાભાવિક પણ હતો. તેમણે કહ્યું,

'આ તો બરોબર છે, પણ એક નામ તમે ભૂલી ગયા લાગો છો.'

મેં કહ્યું, 'ક્યું?'

'લક્ષ્મીકાન્ત ભટ્ટનું', તેમણે કહ્યું. પછી ઉમેર્યું, 'એ નવી નવલિકા નહીં!'

મેં કહ્યું, 'ના.'

'શી રીતે?' તેમને આશ્ચર્ય થયું.

મેં કહ્યું, 'જુઓ, એમ તો તમે પણ નવલિકા લખી છે અને મેં પણ લખી છે. દલીલ ખાતર આપણે માની લઈએ કે આપણી નવલિકાઓ કલાની દૃષ્ટિએ તદ્દન ઊતરતી કક્ષાની છે ને લક્ષ્મીકાન્ત ભટ્ટની ઉત્તમ કક્ષાની. પણ ધારો કે આપણને વરદાન મળી ગયું અને આપણે પણ ઉત્તમ કક્ષાની નવલિકા લખી શક્યા તો એ લક્ષ્મીકાન્ત ભટ્ટની નવલિકાઓ જેવી થાય ખરી કે નહીં?'

'થાય', તેમણે હસીને કહ્યું.

'પણ એ જ વરદાન નીચે આપણી નવલિકાઓ ઉત્તમ ભલે થાય, પણ સુરેશ જોષીની નવલિકાઓ કે હસમુખ પાઠકની જેવી એ થાય ખરી?'

'એ જાતની ન થાય—રીતિ, નિરૂપણ, વસ્તુને અપાતું પ્રાધાન્ય કે અપ્રાધાન્ય વગેરેની દૃષ્ટિએ.' તેમણે વિચારીને કહ્યું.

'તો પછી આ મેં કર્યું છે એ બરાબર છે?'

'હા.' તે હસી પડ્યા.

નવી અને જૂની નવલિકા આ રીતે તદ્દન ભિન્ન પડી જાય છે એટલે તો જૂની નવલિકા વિશે વિચારણા કરનાર વિવેચકો અને નવી વિશે તેમ કરનાર વિદ્વાનો જ્યારે તેને વિશે લખવા બેસે છે ત્યારે પણ જે જે વસ્તુ ઉપર તેઓ વજન મૂકે છે તે એકબીજાથી ભિન્ન હોય છે.

થોડા દાખલાઓ જોઈએ. ધૂમકેતુ કહે છે :

"ટૂંકી વાર્તા કલ્પના અને લાગણીઓ જગાવીને જે કહેવાનું હોય તેનો માત્ર ધ્વનિ જ—તણખો જ મૂકે છે." (તણખામંડળ ભાગ–૧ની પ્રસ્તાવના)

રામનારાયણ પાઠક કહે છે :

'ટૂંકી વાર્તા જીવનના કોઈ રહસ્યને ઓછામાં ઓછાં પાત્રોથી, ઓછામાં ઓછા બનાવોથી, ઓછામાં ઓછા શબ્દોમાં નિરૂપિત કરે છે.' (સાહિત્ય વિમર્શ, પૃ. ૧૫૫)

ઉમાશંકર જોષી કહે છે :

'ટૂંકી વાર્તા એટલે અનુભૂતિકણ.' (શૈલી અને સ્વરૂપ, પૃ. ૧૧૩) એ વાતને વધારે સ્પષ્ટ કરતાં તે ઉમેરે છે :

'ટૂંકી વાર્તા છે લેખકની વિશિષ્ટ ભાવપરિસ્થિતિએ કથ્ય વૃત્તાંતની મદદથી લીધેલો કલાઘાટ.' (શૈલી અને સ્વરૂપ, પૃ. ૧૧૪)

એ ઉપરાંત મેઘાણી, મડિયા, બ્રોકર, બેટાઈ વગેરે વિવેચકોએ એ વિશે વાત કરતાં આ બધાથી બહુ દૂર ન હોય એવી વાતો કરી છે.

પણ એ જૂની વાર્તા વિશે વિચાર કરનાર વિવેચકોની વાત થઈ. નવી નવલિકાના માણસો જે કહે છે તેમાં જે વસ્તુને વજન અપાય છે તે આનાથી ભિન્ન પ્રકારનું હોય છે.

સુરેશ જોષી કહે છે :

'ટૂંકી વાર્તામાં તો એક Pregnant moment સ્થાન પામે છે (કથોપકથન, પૃ. ૨૧૫), પણ વાર્તાકારે પસંદ કરેલી Pregnant momentમાં ત્રણેય કાળનું telescoping હોય છે.'

મધુ રાય કહે છે :

'લેખક વાર્તા કહેતો નથી. . . કથાવસ્તુને એક તીર મારી એને ભીંત સાથે ખોડી દેતો નથી. કથાવસ્તુના શરીરને કિનારે કિનારે અસંખ્ય તીર મારી ભીંત પર કથાવસ્તુનો આકાર આપે છે. . . . (ગુજરાતીમાં ગદ્ય—સ્વરૂપ અને વિકાસ, પૃ. ૧૦૦)

મહેશ દવે કહે છે :

'અનુભૂતિકણ કે કેન્દ્રબિંદુની શોધમાં આપણા વાર્તાકારોએ નિષ્ફળ સમય બગાડયો છે.' 'પ્રાગૈતિહાસિક અને શોકસભા'નું પ્રાસ્તાવિક લખાણ)

એ ઉપરાંત ચંદ્રકાન્ત બક્ષી, લાભશંકર ઠાકર વગેરે આ વિશે વિચારનાર નવીનોએ પણ જે કહ્યું છે તે આ બધાથી બહુ દૂર હોય તેવું નથી.

તો, આમ પરસ્પર વિરોધાભાસ જેમાં દેખાતો હોય અને છતાં આપણે શરૂઆતમાં જોયું તેમ જેનું લક્ષ્યસ્થાન, ગંતવ્યસ્થાન એક જ હોય તે બે વસ્તુસ્થિતિનો મેળ શી રીતે મળે?

એ વિશે વિચાર કરતાં પેલા મૂર્ધન્ય સાહિત્યકારની વાતચીતમાંના એક વાકયને યાદ કરવા જેવું છે. તેમણે પોતાની અથવા પોતાના યુગની વાર્તા નવી વાત જેવી બની શકે કે નહીં તે વિષે વાત કરતાં આખરે કહ્યું હતું :

"આપણા યુગની વાર્તા એ જાતની ન થાય—રીતિ, નિરૂપણ, વસ્તુને અપાતું પ્રાધાન્ય કે અપ્રાધાન્ય વગેરેની દૃષ્ટિએ."

એ શી રીતે તે જોઈશું?

ગઈ કાલની એટલે કે આગલી પેઢીની વાર્તામાં વાર્તા માટે અનિવાર્ય એવા ઉત્કૃષ્ટતાના બિંદુ સુધી પહોંચવાનું સાધન ઘટના અને એનો ઉચિત વિનિયોગ રહેતું. એ પણ એનાં ઉત્તમ સર્જનોમાં ટૂંકી રહેતી, તેની ગતિ એકધારી તેના લક્ષ્યસ્થાન ભણી થતી અને તેમાં પણ અનુચિત પ્રસ્તાર, વિસ્તાર કે આગંતુકતાના અંશો નહિવત્ રહેતા. તે પણ અનુભૂતિના એકમને આકૃતિના સૌંદર્યથી અજવાળીને જીવનની સાચી ઓળખ આપતી લઘુદેહી કલાકણિકા બની રહેતી.

પણ આ બધું તે સાધતી ઘટનાના વિલક્ષણ અને વિશિષ્ટ સંયોજન દ્વારા. લેખક તેની ઘટનાઓને એવી રીતે ગોઠવી દેતો કે તેમાંથી તેને જે ઉદિષ્ટ હોય તે જ રહસ્ય આપોઆપ ઉપર તરી આવે, કે આજની ભાષામાં કહીએ તો તેણે સર્જવા ધારેલ ભાવજગતને આપોઆપ પમાઈ જવાય તેવી આકૃતિ રચાઈ જાય.

એમ કરવામાં એણે સાવધ ખૂબ જ રહેવું પડતું, કેમ કે ઘટનાનો એ રીતનો ઉપયોગ કરવો સહેલો નથી. તેમાં ખૂબ જ સાવધાની તો એ વાતની રાખવી પડે કે ઘટના પોતે જ તેમાં સર્વોચ્ચ સ્થાન ભોગવતી ન બની જાય, કે ઘટનાના એવા ઢગલા ઊભા ન થઈ જાય કે જેમાંથી ન તો એક સુભગ આકૃતિ રચી શકાય કે ન તો જેમાંથી જીવનનો અર્થસભર ઉચ્છ્વાસ બહાર આવી શકે.

પણ જૂની પેઢીની ઉત્તમ વાર્તાઓ ઘટનાનો આ રીતે સચોટ, સમુચિત અને સાર્થ ઉપયોગ કરી શકતી એ હકીકત છે. સર્જકે સર્જકે શૈલીવૈશિષ્ટ્ય ગમે તેટલું હોય, કે વાતને ઘાટ ગમે તેટલો જુદો જુદો આપવાનો પ્રયત્ન થયો હોય, તોપણ વાર્તાની મુખ્ય સામગ્રી તો તેમાં ઘટનાની જ રહેતી, અને જેમાં ઘટના મહત્ત્વનું સ્થાન ભોગવતી ન હોય તેવી વાર્તા ભાગ્યે જ બનતી. પણ એ મુખ્ય સ્થાન ઘટનાનું

ઘટના તરીકેનું ન હતું એ વાત ભૂલી ન જવી જોઈએ. એ મુખ્ય સ્થાન સાધન તરીકેના તેના ઉપયોગનું હતું. પણ એ સાધન એ એ જમાનાના સર્જકનું મુખ્યતમ સાધન હતું.

નવી વાર્તામાં એ હવે એવું મુખ્ય સાધન નથી રહ્યું, કેમ કે નવી વાર્તાને સિદ્ધ તો એ જ કરવું છે જે જૂની વાર્તાને કરવું હતું, પણ તે માટેનાં સાધનોમાં તેણે ફેરફાર કરી નાખ્યો છે. અને તેનો મુખ્ય પ્રહાર ઘટના ઉપર થયો છે, કેમ કે ઘટના જ જૂની વાર્તામાં આટલું બધું પ્રાધાન્ય ભોગવતી હતી.

એથી તો નવી વાર્તાની શરૂઆત થઈ ત્યારથી તેમાં જે ઉપર સવિશેષ ભાર મૂકવામાં આવે છે તે ઘટનાના હ્રાસ કે લોપ ઉપર મૂકવામાં આવે છે. અલબત્ત, વાર્તાએ વાર્તા બનવું હોય તો તેને અલ્પ પ્રમાણમાં પણ ઘટના વિના તો ચાલે જ નહીં, એટલે ઘટનાનો હ્રાસ કે લોપ જેવા શબ્દો વપરાય ત્યાં ઘટનાની અલ્પતા, અત્યંત અલ્પતા જ એ શબ્દો વાપરનારને અભિપ્રેત છે તે સમજી લેવું જોઈએ.

આ હ્રાસ અને લોપ વગેરે શબ્દોએ શરૂઆતમાં ઘણો ગોટાળો કર્યો હતો અને ઘણી ચર્ચાઓ જન્માવી હતી, પણ આખરે ઉપર કહી તે વાત હવે તો સર્વસ્વીકૃત થઈ ચૂકી છે. એ શબ્દપ્રયોગ પ્રથમ વાર વાપરનાર સુરેશ જોષીએ પણ એ વિશે સ્પષ્ટતા કરી છે. તેમના "આપણી ટૂંકી વાર્તા" વિશેના લેખમાં તે કહે છે;

"આથી ઘટના વિના વાર્તા ન સંભવે એ સાચું," (કથોપકથન, પૃ. ૨૧૨) અને પછી સ્પષ્ટતા કરે છે :

"પણ એ ઘટનાની બંધારણની કળાના પ્રયોજનને અનુસરીને પુનઃરચના થઈ હોવી જોઈએ. આ પુનઃરચનાને જ કારણે આ ઘટનામાં જીવનને બૃહત પરિપ્રેક્ષ્યમાં જોવાની ભૂમિકા ને એને માટેનું focal point આપણને પ્રાપ્ત થાય છે, ઘટનાની અસાધારણતા પ્રકટે છે. આ પ્રકારના પુનર્વિધાનથી વ્યવહારમાં એ જે રીતે અસામાન્ય લેખાતી હોય છે તેના જોરે નહીં." (પૃ. ૨૧૩)

આ થઈ કલામાં અનિવાર્ય એવા transformationની, રૂપાંતરણની વાત. એ સામે કોઈનેયે વાંધો હોય નહીં, કેમ કે ઘટનાનું કે અન્ય કોઈ પણ વસ્તુનું જે છે તે સ્વરૂપે કલામાં મહત્ત્વ રહેલું નથી. અને આગળ કહ્યું છે તેમ પહેલાંની ઉત્તમ વાર્તાઓમાં પણ એ રૂપાંતરણ, એ પુનર્વિધાન તો સધાતું જ. પહેલાંની જ વાર્તાઓમાં શા માટે, જગતની સર્વ ઉત્તમ વાર્તાઓમાં એ પુનર્વિધાન સધાયેલું હોય છે જ —પછી એ ગઈ કાલની હોય, ગઈ સદીની હોય કે હજારો વર્ષ પહેલાંની હોય. વ્યવહારમાં જે રીતે ઘટના ઘટી હોય તે જ સ્વરૂપે તેનો ઉપયોગ કલાકૃતિમાં કરવામાં આવે તો તે reporting થાય, સર્જન ન થાય. એટલે આ tranformation, આ રૂપાંતરણ કે પુનર્વિધાન એ તો જૂની કે નવી વાર્તામાં સમાન અંશ છે, અને છતાં ઘટનાના મહત્ત્વ અને અલ્પત્વને કારણે નવી અને જૂની વાર્તા જુદી તરી આવે છે એ હકીકત છે. અને એ વાત ઉપર જે માત્રામાં વજન મૂકવામાં આવે છે તેને અંગે માત્ર એ એક જ અંગમાં નહિ, પણ તેના અંગેઅંગમાં નવી વાર્તા જૂની વાર્તાથી અલગ તરી આવે છે.

વાત તો માત્ર ઘટનાના વપરાશની માત્રાની અને તેના ઉપર અપાતા વજનની છે, પણ એથી સર્જાતી કલાકૃતિના અંગેઅંગમાં શી રીતે ભેદ પડી જાય છે તે જોવા જેવું છે.

ઉપર જોયું તેમ અગાઉ લેખક ઘટનાને કેન્દ્રમાં રાખીને તેના અનેક permutation અને combination કરીને તેનું પુનર્વિધાન સાધતો, અને તે રીતે પોતાને મનગમતાં પરિણામો લાવતો. પણ અત્યારના લેખકે તો ઘટનાનું એ મહત્ત્વ જ ઓછું કરી નાખ્યું છે અને એથી તેનો એ ઓછામાં ઓછો ઉપયોગ કરે છે. એટલે વાર્તાનું એક મહત્ત્વનું ઘટકતત્ત્વ તેણે પોતાની મેળે હાથમાંથી સરી જવા દીધું હોઈ, તેમાંથી જેટલાનો તે ઉપયોગ કરતો હોય તેનો આધાર લઈ, તે માનસિક અને ચૈતસિક વ્યાપારોમાં ઊંડો ઊતરી જઈ પોતાને અભિપ્રેત ભાવવિશ્વ રચતો જાય છે.

તેથી, એ રીતિએ લખાતી કૃતિઓમાં જે ઉત્તમ નીવડે તેને બેવડો ફાયદો થાય છે. ઘટનાનાં આળ-પંપાળમાં અટવાઈ જવાને બદલે તે તેથી માનસિક-ચૈતસિક વ્યાપારોનું એક વિશેષ ઊંડું એવું પરિમાણ સાધી શકે અને હવે તો અબખે પડી ગયેલી પુરાણી વાર્તાકથનની રીતિને દૂર રાખીને પોતાની કૃતિને એક નવો ઘાટ આપી શકે.

પરંતુ એ શક્ય બને જો લેખક પોતાની આ નવીન નિરૂપણરીતિનો ઉત્તમ ઉપયોગ કરી શક્યો હોય તો જ.

એવો ઉપયોગ કરી શકનાર લેખક પાસેથી અનેક જાતની અપેક્ષા રહે. આછીપાતળી ઘટનાને તાંતણે પોતાનું આખુંયે ભાવજગત સર્જવા મથનાર માણસ પાસે ભાષા ઉપર અદ્‌ભુત પ્રભુત્વ હોવું જોઈએ અને એ ભાષા જેમાં વહેતી હોય તે ગદ્યની દરેકે દરેક ગતિવિધિ વિષે તેને અસાધારણ સૂઝ અને આવડત હોવાં જોઈએ. અત્યારનો વાર્તાકાર અને વિવેચક વાર્તામાં વપરાતા ગદ્યની ઇબારત ઉપર વારંવાર જે વજન મૂકે છે તે આ કારણે. કેમ કે, ઘટનાને દૂર રાખનાર કલાકારને પોતાનું કથન સવિશેષ રીતે એ દ્વારા જ કરવાનું હોય છે—ઘટના આપતી હતી એ રીતિની સગવડનો તેણે સ્વેચ્છાએ ત્યાગ કર્યો હોય છે, એટલે ભાષા ઉપરના એ પ્રભુત્વનો ઉપયોગ ભાષાની બધીયે શક્તિઓની પૂરેપૂરી ખિલવણીમાં થવો જોઈએ, કેમ કે જ્યાં તંતુ જ એટલો સૂક્ષ્મ હોય ત્યાં વણાટ પણ એવો સૂક્ષ્મ હોવો જોઈએ, અને જ્યાં ગહન સ્તરમાં સૃષ્ટિ કરવાની હોય ત્યાં ઓજારો પણ એવાં સૂક્ષ્માતિસૂક્ષ્મ હોવાં જોઈએ કે જે ઊંડામાં ઊંડા સ્તરોને ભેદી શકે. એટલે વ્યંજનાશક્તિની તો પૂરેપૂરી શક્યતાઓ આ કલાકારે ખીલવવી જોઈએ, પણ તે ઉપરાંત વાર્તાને કાવ્યની કોટિ સુધી લઈ જનાર પ્રતીકો, પુરાણકલ્પનો, પ્રતિરૂપો વગેરેનો વિનિયોગ પણ અત્યાર સુધી થયો હોય તેથી ઘણા વધારે પ્રમાણમાં તેણે સામર્થ્યપૂર્વક કરવો જોઈએ. એ બધું થાય ત્યારે જ એ વાર્તા પોતાનું ઉત્તમ લક્ષણ પ્રગટ કરી શકે.

આ બધાંનો જ્યાં વિશેષ ઉપયોગ થાય ત્યાં સ્વાભાવિક છે કે અર્થબોધ એટલી સહેલાઈથી થઈ ન શકે જેટલો અગાઉની કૃતિઓમાં થઈ શકતો હતો. અને એક જ અર્થમાં એ બંધાઈ ન રહે, કેમ કે પ્રતીક કે પ્રતિરૂપ સાહિત્યમાં જ્યારે વપરાય છે ત્યારે કોઈ એક જ વસ્તુની વ્યંજના નથી કરતાં, પણ અનેક વસ્તુઓનું સૂચન કરે છે. એટલે જ્યાં આ બધી સામગ્રીનો સમુચિત અને સાર્થ ઉપયોગ કરવામાં આવ્યો હોય ત્યાં કૃતિ અનેક પરિમાણ સાધી શકે, multi-dimensional બની શકે.

તેનાં સુપરિણામો એ છે કે તેમાં વાચકે પોતે વિશેષ ને વિશેષ સક્રિય અને સચેત થવું પડે છે. લેખક જે પોતાને બતાવે એટલું જ જોવું અને સમજાવે એટલું જ સમજવું એવા નિષ્ક્રિય ક્રમમાં અટવાઈ રહેવાને બદલે આ જાતની વાર્તાના વાચકે પોતે પણ સક્રિય બનવું પડે છે, અને સર્જકના સર્જનવ્યાપારની સાથે સાથે તેણે પણ, ભલે નાનો તો નાનો એવો પણ, કારયિત્રી નહીં પણ ભાવયિત્રી પ્રતિભા ધરાવનાર તરીકે પણ, સર્જક બની જવું પડે છે. એથી તે જ્યારે કૃતિનો આસ્વાદ કરે છે ત્યારે, કદાચ, તેમાં આંતરિક સંતોષ વિશેષ પ્રમાણમાં રહી શકવાની શક્યતા ઊભી થાય છે.

બીજું પરિણામ એ આવે છે કે વ્યંજના – પ્રતીકાદિનો સવિશેષ ઉપયોગ તેમાં થતો હોવાથી ટૂંકી વાર્તા માટે જે અત્યંત આવશ્યક એવું લાઘવ નવી વાર્તા વિશેષ પ્રમાણમાં સાધી શકે છે, કેમ કે ઘટનાઓને બહેલાવવાનું ન હોવાથી અનેક ચીજો તો આપોઆપ તેના કલાદેહને મેદભર્યો બનાવવામાંથી બાકાત થઈ જાય છે, અને દૂરગામી સામર્થ્ય આપતાં આ બધાં સાધનો તેને નાની ને નાની રાખી દે છે. અત્યારની ઉત્તમ વાર્તાઓમાંની ઘણીખરી કદમાં અત્યંત નાની હોય છે તે આ કારણે, એ સમજાતાં ઝાઝી મુશ્કેલી પડે તેમ નથી.

પરંતુ ઓજાર જેમ સુતીક્ષ્ણ અને કારીગરી જેમ સૂક્ષ્મ તેમ તેનાથી કામ પાડનાર કારીગરની જોખમદારી પણ વધારે, અને તે ઓછો સફળ બને તો તેનાં પરિણામ પણ તેને વિશેષ હાનિકારક.

દાખલા તરીકે આપણે જોયું કે નવી વાર્તાના સર્જકને ગદ્યનો વિશિષ્ટ ઉપયોગ કરતાં આવડવું જોઈએ. પણ એ ઉપયોગ, અન્યથા ગમે તેટલો સમર્થ હોય પણ તે જો કૃતિને કલાત્મક નવલિકા ન બનાવતો હોય તો નિરર્થક બની જાય. એ ગદ્ય અને તેની ઇબારત, અને ભાષા અને તેની શકયતા અને એ બધી વસ્તુઓ ઉપર લેખક જો વિશેષ ભાર આપે અને પોતાની શક્તિ એમાં જ પરોવી દે તો પરિણામ એ આવે કે એ બધાંના ફળસ્વરૂપ જે ઉત્તમ નવલિકાનું સર્જન કરવાનું હોય તે કરી ન શકાય. સર્જકની નેમ તો એવી કલાકૃતિ સર્જવાની હોય અને આ બધી વસ્તુઓનો તો એવી કૃતિ સર્જવા માટે જ ઉપયોગ કરવાનો હોય. જો તેમ ન થાય તો ભાવકના હાથમાં ગદ્યનાં રૂપાળાં રૂપાળાં ચોસલાં જ આવે અને નવલિકા તેને હાથતાળી આપીને છટકી જાય.

વળી ઘણી વાર એવુંયે થાય કે એ ચોસલાં કોઈ જાતની સંબદ્ધતાથી સંધાયા વિનાનાં જ રહી જતાં હોય. આ નવી લેખનપદ્ધતિમાં એક વિશેષતા એ રહે છે કે ઘણી વાર તેમાં, તદ્દન અસંબદ્ધ લાગે એવી ઘણીયે વાતો લખાયેલી હોય છે. વાચનારને એમાં પ્રથમ નજરે, કશી સૂઝ ન પડે તેવું પણ બનતું હોય છે. પણ જ્યારે તે વિશેષ અવધાનપૂર્વક એ વાંચે, અને લેખક જો સમર્થ હોય, તો, એ દેખીતી અસંબદ્ધતા કોઈ વિશિષ્ટ પ્રકારની અને સૂક્ષ્મ એવી સુસંબદ્ધતા પોતામાં છુપાવીને બેઠેલી હોય તેવું તેને સ્પષ્ટ સ્વરૂપે સમજાઈ જાય; અને ત્યારે તેમાંથી નિષ્પન્ન થતો રસ વિશેષ આસ્વાદ્ય બની જાય. પણ જ્યારે એમ ન થાય ત્યારે આવી અસંબદ્ધતાનો ખાસ અર્થ રહેતો નથી, કેમ કે કોઈ પણ કલાકૃતિ આખરે તો અમુક પ્રકારનું એકત્વ પામી હોય ત્યારે જ એ નામને યોગ્ય ગણાતી હોય છે.

નવી અને જૂની વાર્તાની નિરૂપણ રીતિમાં આ પણ એક મહત્ત્વનો ભેદ રહેલો છે. જૂની વાર્તામાં વાર્તાના અંકોડે અંકોડા મેળવેલા રહેતા.... અને એ અંકોડાનું સંયોજન વાચકને આનંદ આપતું અને રસબોધ કરાવતું. નવી વાર્તામાં એ અંકોડા એમ જોડાયેલા હોતા નથી, ઘણી વાર. અને છતાં વાર્તા રસબોધ તો કરાવે છે જ, કેમ કે વાચક એ બધાને જોડી શકે, પોતાની રસવૃત્તિ અને આવડતથી, એવી અપેક્ષા એની પાસેથી રહે છે.

એવું પરિણામ લાવવા માટે નવો લેખક ઘણી વાર વાર્તામાં એકબીજાને જોડતી કડીઓ ગોઠવતો હોતો નથી. એમાં એક જાતના કોયડાના ઉકેલનો આનંદ પણ વાર્તાની કલાત્મક રચનાથી પ્રાપ્ત થતા આનંદની સાથે ઉમેરાય છે. પણ એ શકય ત્યારે બને છે જ્યારે લેખક સમર્થ હોય છે, ને કલાની તેનામાં સાચી સૂઝ હોય છે, અને વાર્તામાં ઉત્તમ પ્રકારની કલાકૃતિ થવાની શકયતા હોય છે. એમ થાય છે ત્યારે સમજુ વાચક પોતાની મેળે ખૂટતી કડીઓ જોડી દે છે અને એ દ્વારા મળતો આનંદ મેળવી લે છે. પણ વાર્તામાં જો કલાનું તત્ત્વ સામાન્ય હોય તો લેખકની આ બધી આળપંપાળ નિરર્થક કલેશકર્તા નીવડે છે, કેમ કે તો વાચકને થાય છે કે, આવી ધૂળ જેવી બાબતમાં લેખકે નાહકની આટલી મહેનત શા માટે લીધી? ને તેથીયે વિશેષ તો તેને ગુસ્સો એ વાતનો ચડે છે કે એણે લીધી તો ભલે લીધી, પણ પોતાને પણ એવી મહેનત શા માટે કરાવી? એવે પ્રસંગે એને એ લેખક માટે જ નહીં પણ આવી જાતની નવીનતા માટે પણ થોડો-ઘણો અણગમો આવી જાય તો નવાઈ નહીં.

એ બાબતનો એક દાખલો યાદ આવે છે. થોડાં વર્ષો પહેલાં એક વાર્તા વાંચી હતી. એમાં એક દમિયલ ડોસા પથારીમાં પડયા પડયા કશુંક વાગોળતા હતા. પછી ઓચિંતાના તે હિંડોળા પર દેખાયા. પછી દીકરા સાથે રસ્તા પર કે ઘર બહાર ઝઘડતા. આ બધું કયારે કેમ બન્યું એ કશું કહ્યું ન હતું, પણ સમજાઈ જતું હતું કે એ તો પથારીમાં જ પડયા છે અને આ બધું તો તેમની સ્મૃતિમાં જ બને છે. પણ તેમાં

કંઈ બહુ માલ નહોતો, એટલે આખીયે ચતુરાઈ નિરર્થક બની જતી હતી. આ જાતની નવીનતા જો સામર્થ્ય જોડે જોડાઈ ન હોય તો એટલી જ ભ્રામક છે જેટલી જૂના કાળના લેખકની બીજી જાતની અકલાસર્જક યુક્તિઓ ભ્રામક નીવડતી.

નવી વાર્તા વિષે વાત કરતાં—ગદ્યને ઉત્તમ સામર્થ્યથી વાપરવાની તેની જરૂરત, ભાષાની અખૂટ શક્તિને તાગવા અર્થે નો તેનો ઉપયોગ, પ્રતીક કલ્પનાદિનો પહેલાં કદીયે થતો હતો તેના કરતાં સવિશેષ અને સાર્થ રીતે તેમાં થતો વિનિયોગ, એ બધાંને લક્ષમાં લઈને કોઈ કોઈ વિદ્વાનો એને સાહસ કહીને ઓળખાવે છે અને એની આસપાસ એક જાતનું જાણે રોમાંચક હોય તેવું વાતાવરણ ઊભું કરવાનો પ્રયત્ન કરે છે. જોકે એ લોકો સાવધ રહીને કહે છે ખરા કે કોઈ પણ કલાકૃતિ સર્જવા બેસવું એ 'સાહસ' ગણાય, પણ આ નવીનતામાં એ સાહસ એની પૂર્ણ કલાઓ શોભી ઊઠે છે એમ તેઓ કહેવા માગે છે તે છાનું રહેતું નથી.

તેથી આ સાહસવાળી વાત પણ જરા વિચાર માગી લે છે. એ વિષે વિચાર કરનારને સહેજે સમજાઈ જાય તેમ છે કે જેને જે જાતની આવડતની નૈસર્ગિક ભેટ મળી છે એને માટે એ વસ્તુ 'સાહસ'રૂપે નથી રહેતી, જેને એ ભેટ મળી નથી તે ગમે તેટલું સાહસ કરે તોપણ એ વસ્તુ કરી શકવાનો નથી. એટલે એ 'સાહસ'વાળી વાત, વાતમાં થોડું કાવ્ય ઉમેરી આપવા સિવાય, અન્ય અર્થ સાધતી દેખાતી નથી.

આપણે જોયું કે જૂની વાર્તાના લેખકને ઘટનાના ઢગલા નીચે દબાઈ જવાનો ભય રહેતો, અને એ સાવધ અને સમર્થ ન હોય તો ઘણી વાર એમ જ થતું. એ જ પ્રમાણે નવા લેખકને નવીનતાના અતિરેકમાં ડૂબી જવાનો ભય રહે છે, અને જો તે એવો સાવધ અને સમર્થ ન હોય તો ઘણી વાર એમ જ થાય છે એ પણ હકીકત છે. વળી, લેખક ખરેખર સમર્થ હોય તોપણ અમુક જાતનું વળગણ જો તેને વળગ્યું હોય તો તે ઘણીવાર ગોથું ખાઈ જાય છે. ધૂમકેતુનો દાખલો લો. તેમનામાંનું રોમેન્ટિક તત્ત્વ, આદર્શમયતા વિષેની તેમની થોડી માન્યતાઓ, ગામડું એટલે શુદ્ધ જ અને શહેર એટલે વિકૃત એ જ જાતની તેમની ભાવના, અને કરુણ વિષેના તેમના અંગત ગણાય એવા ખ્યાલો તેમની ઉત્તમ ન હોય તેવી વાર્તાઓને કેવી બનાવી દેતા? એ જ પ્રમાણે આજના સુરેશ જોશીમાં સર્જક તરીકેનાં તેમનાં તરંગમય (Fantasy), પરી-કથાની સૃષ્ટિમાં હોય તેવાં હવાઈપણાનાં, અને કોઈ કોઈ વાર દેખાઈ આવતી કાવ્યાભાસી ઊર્મિમયતાનાં વળગણ તેમની વાર્તાઓને અને તેમનાં પાત્રોને કેવાં બનાવી આપે છે? કદાચ એ પોતે પણ એનાથી અજાણ નહીં હોય, કેમ કે તેમના 'કથાચક્ર'ના પૃ. ૨૯ ઉપર નાયિકા નાયકને પૂછે છે :

"લોહીમાંસની ઘડેલી કોઈ વ્યક્તિને તેં આંખો ખોલીને જોઈ છે ખરી?......શબ્દો, શબ્દો, શબ્દો."

એ વાતમાં માત્ર નાયિકાના એ સમયના અભિનિવેશ કરતાં થોડું વધારે સત્ય રહેલું નથી દેખાતું? એમનાં પાત્રો, ઝાઝે ભાગે, પોતાની ભાષા બોલવા કરતાં લેખકની જ ભાષા બોલતાં હોય છે, પોતાની મેળે વિચારવા કરતાં લેખક દ્વારા જ વિચાર કરતાં દેખાઈ આવે છે, કેમ કે લેખક એ બાબતમાં તેમને ખૂબ જ મદદગાર બને છે.

એ જ પ્રમાણે નવી વાર્તાના બીજા સારા સર્જક મધુરાયને પણ જ્યારથી હાર્મોનિકાનું વળગણ વળગ્યું ત્યારથી તે અતિરેક તેમની વાર્તાને નડયો છે એમ નથી લાગતું? એમની અન્ય સુંદર વાર્તાઓની જોડે આ હાર્મોનિકાવાળી વાર્તાઓ મૂકીએ કે તરત જ દેખાઈ આવે છે કે નવીનતા આમાં છે, પણ સૌંદર્ય પેલીમાં.

એ નવીનતા અનેક વેળા એવા ભુલામણા અને આકર્ષક વેષે આવે છે કે ભાવક તેના આકર્ષણમાં સહેજે અંજાઈ જાય, અને એની પછીતે રહેલા તત્ત્વ તરફ તેની દૃષ્ટિ જાય નહિ. પણ એ દૃષ્ટિ ત્યાં જાય ત્યારે જો એની પાછળ સત્ત્વભરેલું તત્ત્વ ન દેખાય તો તે નિરાશા પામે છે.

નવી શૈલીની વાર્તામાં સામાન્ય વાચક ગૂંચવણ પામે એવાં તત્ત્વો આવે છે. પણ એ ગૂંચવણ, ઉપર જોયું છે તેમ, આભાસી હોય છે એટલે ઝીણવટથી જોનારને એ નડતી નથી. એથી જે એક વસ્તુ સિદ્ધ થાય છે તે એ છે કે ગૂંચવણ એ ઉત્તમતા નથી.

પરંતુ એ ગૂંચવણ, એ સમજવાની મુશ્કેલી, એ અસંબદ્ધતા, એ બધું હોવા છતાં સુરેશ જોશી કે મધુરાય કે ચંદ્રકાંત બક્ષી અને અન્ય નવીનોની ઉત્તમ કૃતિઓ ઉત્તમ નવી વાર્તાઓના નમૂના પૂરા પાડે છે જ—જોકે અહીં પણ સુરેશ જોશીએ લખેલું એક વાક્ય યાદ કરવા જેવું છે. એ કહે છે :

"સરવૈયું કાઢવા બેસીએ તો આંગળીને વેઢે ગણાય અટલી—દસબાર—શુદ્ધ વાર્તા આપણને ભાગ્યે જ મળી હોય તેમ લાગે છે." (કથોપકથન, પૃ. ૨૧૦)

પણ એટલીયે શુદ્ધ કલાકૃતિઓ જો ભાષાને અમુક વર્ષોના ગાળામાં મળે તો તે અફસોસ કરવા જેવો વિષય ન ગણાય. એક વાત તો અહીં વારંવાર ઉચ્ચારણ પામી છે કે જૂની તેમ જ નવી નવલિકાએ પણ એ સ્વરૂપના કેટલાક ઉત્તમ નમૂનાઓ આપણા સાહિત્યને ભેટ ધર્યા છે. એ ઉપરાંત નવી નવલિકાએ મહત્ત્વની કામગીરી એ બજાવી છે કે બંધિયાર બનતાં જતાં આપણા આ પ્રિય કલાસ્વરૂપનાં જળને તેણે ફરી પાછાં નવી દિશામાં વહેતાં કર્યાં છે, અને પોતાની નવીન નિરૂપણ રીતિથી એને નવાં નવાણ આપ્યાં છે. જૂની નવલિકાના મેદને એણે બહુધા ગાળી નાખ્યો છે, અને પ્રતીક કલ્પનો આદિની મદદથી તેની વ્યંજનાશક્તિને સવિશેષ બલવતી બનાવી છે. વાર્તાકથનની આખી પદ્ધતિને જ તેણે ફેરવી નાખી છે, અને એ સ્વરૂપના સર્જકને તેણે એક નવીન દિશા દેખાડી છે.

આ બધું એને ગુણપક્ષે ગણાય. એ હંમેશાં આ સિદ્ધિ મેળવી શકતી નથી તેમ કહીએ ત્યારે એની પહેલાંની વાર્તા એમ કરી શકતી એમ કહેવાનો આશય જરી પણ ન હોય. કલા વસ્તુ જ એવી છે કે એના ઉત્તમ આવિર્ભાવોમાં એ વારંવાર પ્રગટ થતી નથી. એટલે એ વાત કાંઈ નવી વાર્તાનો દોષ છે તેમ ન ગણાય.

છતાં નવી વાર્તાના સર્જકોને છેવટે એક દિશાસૂચન કર્યા વિના રહી શકતો નથી. આપણી નવી પેઢીના સર્જકો વારંવાર બેચાર નામો લીધે રાખે છે. તે નામો છે રિલ્કે, કાફ્કા, સાર્ત્ર અને કામુનાં. તેમાં પણ કાફ્કાના નામનો વાર્તાકારોને સવિશેષ મોહ હોય છે. હું અહીં આ બધામાં એક નામનો ઉમેરો સૂચવવા માગું છું. ખાસ કરીને નવલિકાકારોને એ નામ અને નામધારી સર્જકે કરેલું કામ બહુ જ મદદરૂપ થઈ પડે તેમ છે. એ નામ એ .લોકો ભાગ્યે જ લેતા હોય છે કે એને વિષે ચર્ચાવિચારણામાં ઉલ્લેખ પણ ભાગ્યે જ આવતો હોય છે. એ નામ છે જેમ્સ જોય્સનું.

તેણે 'યુલિસિસ' લખી હતી એ તો સર્વવિદિત છે, પણ ટૂંકી વાર્તાના સર્જકોએ તેના એક માત્ર નવલિકાસંગ્રહ 'The Dubliners"નો અભ્યાસ કરવા જેવો છે. વાર્તા જેમ કલા (art) છે તેમ એ કારીગરી (craft) પણ છે. નવલિકાની કલા તો ઝીણી નકશીની કારીગરી માગે છે. એમાં પણ નવી નવલિકા તો ખાસ. શા માટે એમ થાય છે એનાં કારણો આપણે જોઈ ગયા છીએ. તો ઝીણામાં ઝીણી નકશીની કારીગરી કેવી હોય અને તેનાં પરિણામો કેવાં ઉત્તમ આવી શકે એ જાણવા ઇચ્છનારે જેમ્સ પાસે ગયા વિના છૂટકો નથી.

એની પાસે જવાથી નવા લેખકને એક બીજો ફાયદો પણ થવાનો. ટૂંકી વાર્તા એ ટૂંકી જ હોવી જોઈએ એ ખરું, પણ એ ટૂંકાપણાનું પણ વળગણ ન હોવું જોઈએ. વાર્તા પોતે જ પોતાનું કદ નક્કી કરી આપે, એ વાત પણ જેમ્સની ઘણી ટૂંકી વાર્તાઓની જોડે બેઠેલી વીસમી સદીની ઉત્તમ વાર્તાઓમાંની એક, અને સારી એવી લાંબી એવી 'The Dead' સિદ્ધ કરી આપે છે.

નવો પલટો પામેલી આપણી નવલિકાની કલા હજીયે અનેક નવીન પલટાઓ સાધતી રહો, અને એ રીતે રમણીયતાનાં નવાં નવાં સ્વરૂપો સિદ્ધ કરતી રહો!

☆ ☆ ☆ સાહિત્યમાં વાસ્તવલક્ષિતા

લેખક : **શ્રી હસિત બૂચ,** ભાષા શિક્ષણ ભવન, અમદાવાદ

પ્રત્યક્ષ વા બુદ્ધિગમ્ય વાસ્તવ જીવન સાથેનો સાહિત્યકલાનો સંબંધ જમાને જમાને વિચારાતો આવ્યો છે. બાહ્ય જગત તથા પ્રત્યક્ષ જીવનની અનુભૂતિને કલામાં કઈ રીતે કંડારવી, સાહિત્યમાં કઈ રીતે સાક્ષાત્કારવી એ પ્રત્યેક સર્જકના મનમાં રહેલો સવાલ છે. પ્રગટ-અપ્રગટ રૂપે ભાવક પણ એ જ વાતે રસ લેતો હોય છે. ગત અને ભાવિ સાથેના સંબંધ વિના કોઈ જમાનો પોતાના અસ્તિત્વને પૂરું સમજી અને ઘડી શકતો નથી, પરંતુ જે સમજવાનું—ઘડવાનું છે એ તો નિજનું અસ્તિત્વ જ. અર્થાત્ સાંપ્રતમાં રસ અનિવાર્ય છે. સાહિત્યમાં વાસ્તવની હિમાયત આ હકીકતમાંથી જ આવે છે. સાહિત્ય જીવનની એક આંતરગુણી વિશેષ પ્રવૃત્તિ હોવાથી સર્જક અને ભાવક બંનેની અપેક્ષા હોય છે, કે સાહિત્ય સાંપ્રતને જુએ, સમજે, આલેખે અને એ પ્રક્રિયાના આનુષંગિક ફળ રૂપે સાહિત્ય સાંપ્રતના શિલ્પમાં નિગૂઢ નિમિત્ત બને.

તો પછી, વાત સીધી જ છે ને? વસ્તુજગતને શબ્દોમાં આકારી લીધું—જરા રૂપાળી રીતે, ઠીક લિજજત જમાવીને, ત્યાં જ આ પ્રશ્ન ઊકલી જતો નથી? 'ભઈ વાહ, ફક્કડ ચિતર્યું છે મારા વા'લા કવિએ!' એમ ડેલી ઊઠીએ, ત્યાં વાત વળી જતી નથી? ના. વાત એમ, એક ને એક બે સમી, સુતરી નથી. સાહિત્યમાં તો 'ત્રણ અર્ધું બે' થયાની વાત કળી લેવાની હોય છે.

માયનો એ, કે જીવનનું યાથાતથ્ય એ સાહિત્યનું વાસ્તવ નથી. કહેવાયું છે તેમ, જીવનના તથ્યથી સાહિત્યનું સત્ય વધુ વાસ્તવિક છે. એનું સાદું કારણ એ છે કે તે મનથી પમાય છે. મનની એવી અપાર શક્તિને સાહિત્ય પ્રવૃત્ત કરે છે અને ધાર્યું પરિણામ પ્રગટે છે. અખિલાઈના સંદર્ભમાં તે પોતાની રીતે મનને, અમુક ક્ષણો પૂરતુંય, કેન્દ્ર પર એકાગ્ર કરી દે છે. બાહ્ય જગત-જીવનના સંબંધે જ સંભવિત, છતાં સાહિત્ય કંઈ એ સંબંધ માત્રનો જ આલેખ, ઉદ્‌ગાર કે પ્રતિઘોષ નથી. રસનિષ્પત્તિ અને રસાનુભૂતિને તેથી જ આપણા કાવ્યવિદોએ અલૌકિક કહી છે.[૧] એક ગીતમાં શ્રી 'સુંદરમ્' ગાય છે!

> "દેખાતું નૈં તેથી નૈં,
> એ વાત ના સૈ, ના સૈ, મારા ભૈ!"

—અને પછી એ વાતને કવિ આબાદ બહલાવી આપે છે, કે

> "આંજણ પહેલાંની અને આંજણ પછીની આંખ,
> દેખ્યા દેખ્યામાં બહુ ફેર."

ખરું છે; સાહિત્ય-કલા પરત્વે ય વાસ્તવને માત્ર ગોચરત્વની શૃંખલાએ બદ્ધ કલ્પવું ન ઘટે. કવિ કહે છે તેમ આંજણનું જ મૂલ્ય છે. કવિ દલપતરામ રણમલસરના વર્ણનમાં લંબાઈ-પહોળાઈ-પગથી સંખ્યાદિ બરાબર ટાંકી બતાવે છે તોયે એમાં સાહિત્યિક વાસ્તવ નથી સર્જાતું, પણ સ્વ. મણિલાલ દેસાઈની એક વાર્તાનો ઉપાડ નાયિકાના શરીર અવયવોના નામોલ્લેખથી થાય છે, તોયે વાર્તામાં તે વાસ્તવ અંશ, સાહિત્યકૃતિમાં સાર્થ એવો વાસ્તવઅંશ નીવડે છે. અહીં કવિકથી આંજણની વાતની યથાર્થતા ફલિત થાય છે.

વાત ત્યારે એમ છે, કે સાહિત્યના બાહ્ય ઉપાદાનો ભાષા-લયાદિ કે પછી આંતરઉપાદાન લાગણી-રહસ્યાદિ જોઈએ, તો એમાંનું કશું યે એવું નથી, જે યથાતથ ઊતરવા માત્રથી ચરિતાર્થ થાય. સર્જક આ વાત જાણે છે જ; પરંતુ વાસ્તવલક્ષી ભાવક પણ જો સાહિત્યમાં કેવલ યથાતથ ચિતાર ભાળશે, તો બોલી

---

૧. 'કવિતા' (૫૭–૫૮–૫૮). સુરેશ દલાલ.

ઊઠશે, 'ના ભઈ, આમાં વળી સાહિત્ય ક્યાં આવ્યું? તો પછી છાપાનો રિપોર્ટ શું ખોટો હતો? ચોટ વાગતી નથી, વીંધાઈ જવાતું નથી, હૈયે રણક્યા કરે યા ઊંડે મઢાઈ જાય એવું કંઈ નથી, તો પછી, સાહિત્ય-સાહિત્ય શું કરો છો?'

કાવ્યકલાના મર્મજ્ઞોએ આ રગ પારખી છે. કાવ્યસૃષ્ટિને 'અનન્ય પરતંત્રામ્'[2] કહીને અથવા એને Disssociated from its mundane environment[4] યા 'Virtual[3] વર્ણવીને તેઓ સાહિત્ય-કલામાં અપેક્ષિત ચમત્કારિકતા – અનન્યતા – અપૂર્વતા – અપરિચિતતાને ઉપર આણે છે. આગળ વધી તેઓ આવી કોઈક 'અવાસ્તવિકતા'ને સાહિત્યની કસોટી પણ કહે છે. એ પ્રકારે તેઓ કાવ્યની સ્વાયત્તતાનું રહસ્ય સમજાવે છે. તે સાથે તેઓએ એ વાતેય ધ્યાન આપ્યું છે કે આ અનન્યતા, ચમત્કારિકતા – અપૂર્વતા કે સ્વાયત્તતાનું પાયાનું અવલંબન તો છે બુદ્ધિગમ્ય પ્રત્યક્ષ વાસ્તવ જ, આ જગત અને જીવન જ. એવા અનુભૂત વસ્તુવિશ્વના સ્પર્શ – સાક્ષાત્કાર વિના સાહિત્યસૃષ્ટિનું અદ્ભુત રચાતું નથી; એની અપીલ તો સંભવે જ શેની? આ વસ્તુનિષ્ઠા તથા અનન્યપરતંત્રતાના દેખીતા વિરોધના ગર્ભમાં રહેલ છે, કોઈ અજબ મેળ. એ મેળ મૂર્તવત્ વ્યંજિત કરી આપે તે સર્જક, એને કળી લે – Overhear કરી લે તે ભાવક. આ શ્રી આનંદશંકર ધ્રુવે કવિતાને આત્માની કલા તરીકે સમજાવતાં કહ્યું છે, "આમ હૃદયને બદલે આત્મા મૂકવાથી, કવિતાનું લક્ષણ વધારે વ્યાપક બને છે – હૃદય સાથે બુદ્ધિ, કલ્પના, ભાવના, નીતિ ઇત્યાદિ અંશો પણ સંગ્રહી શકાય છે, અને જોકે કાંઈક Vagueness યાને અનિશ્ચિતતા આવે છે તો તે ઉક્ત લક્ષણનું ભૂષણ જ છે, દૂષણ નથી."[5] આચાર્યશ્રીની સારદર્શી દૃષ્ટિની આ નિખાલસતા ઉક્ત વિરોધાભાસના સંદર્ભમાં માર્ગસૂચક થાય છે. સાહિત્યના 'વ્યાપાર' (પ્રાચીનો 'પદાર્થ' શબ્દ આ સંદર્ભમાં નથી યોજતા) અંગે થતી વિચારસ્પષ્ટતામાં જે Vagueness વરતાય છે તે Vagueness નથી એ નોંધવું રહે છે.

તાત્ત્વિક રાહે આ ભૂમિકા સ્વીકાર્યા પછી ય સાહિત્યમાં આદર્શ યા ભાવનાની વિરુદ્ધ વાસ્તવ, કલ્પના, ઊર્મિપ્રાચુર્યની સામે વાસ્તવિકતાનો પ્રશ્ન અવારનવાર ઊભો થતો રહે છે. વસ્તુજગતની સામગ્રી તથા અનુભૂતિને સાહિત્યમાં માધ્યમ – ઉપકરણ લેખે જ અગત્ય છે એ મુદ્દો ભુલાતાં આ વિવાદ ખડો થાય છે. સાહિત્યનું અનન્ય યા અદ્ભુત પણ કૃતક તો ન જ હોય એમાં વાસ્તવલક્ષિતાનો સાર આવી જાય છે. શબ્દ, લય, કલ્પના, સંવેદન, ચિંતન, કથાયમાં કૃતકતા વરતાતાં જ સાહિત્યકૃતિનું અનન્યત્ત્વ નિઃસાર અદ્ધર થઈ જાય છે. આ કૃતકતા વરતાય કઈ રીતે? એ વરતાય છે, કૃતિમાં સમગ્રતયા નિષ્ઠાની sincerityની પ્રતીતિ ન થાય ત્યારે. અફલાતુન પરીકથામાં કશુંક ઊંડું વાસ્તવ કળી લેવાય, વસ્તુજગતના વફાદાર ચિતાર જેવી કથામાં અંતે બધું ઠાલું જણાઈ આવે, નરસિહ મહેતા ઘડપણના ચિત્રાંકનમાં "પાદર થયાં પરદેશ" કહે ત્યાં સાચ અનુભવાય, અથવા 'સિદ્ધહેમ'ના દુહામાં વિરહિણી સ્ત્રી પિયુના આવવાના દિવસો ગણ્યા કરે ત્યાં એની "અંગુલિ જીરણ નખથી થાય" એવું વર્ણવાય તે ગોઠી જાય, કિંતુ શામળ પોતાની નાયિકાને વાર્તામાં 'અક્લની અર્ણવ' કથે ત્યાં ખાટું હસવું આવી જાય, – આ બધું સાહિત્યમાં વાસ્તવ કેવે રૂપે અવતરે તો સાર્થ, તે દર્શાવે એમ છે. ચોકસાઈ અને ચમત્કૃતિના રાસાયણિક એકત્વ વિના સાહિત્ય સિદ્ધ થતું નથી. એવું એકત્વ પ્રતિભા વિના ન સિદ્ધ થાય, ન પરખાય. સર્જક પોતાની કૃતિમાં કેટલે અંશે નિષ્ઠાની – વફાઈની પ્રતીતિ કરાવી શકે છે એ તપાસવામાં સાહિત્ય-કલાના વાસ્તવના પુરસ્કારનું રહસ્ય સમાયેલું છે. એવી વફાઈનો

---

૨. મમ્મટ: 'કાવ્યપ્રકાશ'.
૩–૪. સુસાનલેંગર: 'ફીલિંગ ઍન્ડ ફૉર્મ'.
૫. આ. બા. ધ્રુવ: 'કાવ્ય તત્ત્વવિચાર'–પૃ. ૧૪૩–૧૪૪.

અનુભવ ન થાય, સજ્જ સહૃદયને ય ન થાય, ત્યાં પેલું વાસ્તવ સાહિત્યિક લક્ષ્મણરેખા બહાર સરી જાય છે. એ ય સ્પષ્ટ કરવું જરૂરી નથી કે એમાંનું 'અદ્‌ભુત' પણ ક્યાંયનું રહેતું નથી.

વર્ષાની રમ્ય અનુભૂતિને આલેખે છે શ્રી રાજેન્દ્ર શાહ,

"વર્ષાની ઝરમર પગલીએ
પથ્થરમાંથી વાય કપૂર."[૬]

શ્રી 'ઉશનસ' ગાઈ ઊઠે છે,

"તૃણ વરસી ગઈ વાદળીઓ, ને
ખીણમાં આવી રેલ."[૭]

એ કવિ અન્યત્ર પોતાને તૃણ તથા તારકોથી ખિચોખિચ કલ્પે છે, તેમાં અદ્‌ભુત લાગતું એવું વાસ્તવ છે. આવાં અંકનોમાં કવિસંવિત્‌નું વાસ્તવ છે અને તેથી તે આપણે માટે ય વાસ્તવિક ઠરે છે. અદ્‌ભુત લાગતું એ વાસ્તવ સહુને પ્રતીત થાય એવું વાસ્તવ પુરવાર થાય છે. કવિ નાનાલાલ ચન્દ્રીએ મોકલ્યાં અમૃત જગમાલણી ઝીલે એ ભાવના ગાતાં કહે, કે "ઝીલું તો વહે દશ ધાર!", ત્યારે એમાં નવ નહીં ને દશ ધાર કવિ ઉલ્લેખે જ કેમ, એવો સવાલ આપણને નર્યો અરસિક જ નહીં, વધુમાં કાવ્ય પૂરતો તો અવાસ્તવિક પણ લાગવાનો. એથી અલગ જાતની અવાસ્તવિક ચિત્રણા આપણને મળી આપણા અહિંસક સ્વાતંત્ર્ય જુદ્ધની વીસીમાં. વાર્તા-કવિતામાં જ્યાં નજર પડે ત્યાં સાવરણા – ચીંથરાં – ડૂચા પેપરના – ઠૂંઠાં – ડબલાં – માચિસાદિ હડફટે ચડવા માંડયા અને મનાવા માંડયું કે સાહિત્ય વાસ્વતવાદી થઈ રહ્યું છે! રખે કોઈ મરમી નોંધવું ચૂકે એમ સમજી એમાં ઉપરથી કોઈ રહસ્યસારનું છોગું ય ચડતું રહ્યું અને સંતોષ લેવાતો રહ્યો કે વાસ્તવવાદી વિચારપ્રધાન સર્જન અવતરી ચૂકયું છે! ત્રીજું એવું વિતથ વલણ તે આસ-પાસના પદાર્થો – અનુભવોને ઊર્મિલ પુટ ચડાવવાનું હતું.

વીગત-આલેખન પ્રત્યક્ષ વાસ્તવનું, પણ રંગદર્શિતાની છોળે તરબતર, એવું વલણ વાર્તા, નાટક, કવિતા-દિમાં અપનાવાઈ રહ્યું. એનું પોલાણ જોકે લગભગ તરત કળાવા તો માંડયું જ. આજે હવે સ્પષ્ટ નોંધાયું છે કે આ સર્વ વલણોમાં જેટલો ઉપલકિયો અભિનિવેશ ગાજતો હતો, એટલો આંતરપ્રત્યક્ષ રણકતો નહોતો. આ છેલ્લું વલણ હવે અદૃશ્યવત્‌ થયું છે, પરંતુ વીગતસંભારપુરણીમાં અમુક અંશે જ વાસ્તવપ્રતીતિ કરાવે, જેમ કે ગરોળીનું પેટ – કાનખજૂરાના પગ – વંદાનો તરફડાટ કે પચ પચ પરુનો રગડો જ વાસ્તવ આણસાર આપશે એવો કાવ્યેતર ખ્યાલ સ્વાતંત્ર્યોત્તર સાહિત્યમાંય નથી જ એવું ભાગ્યે કહેવાય. બીજી એક રીતે ય આભાસી વાસ્તવનિરૂપણ આવી પડે છે; જીવન યા કલાના અમુક ખંડને સમગ્રસૂચક માની લેવાની એ રીત. શ્રી લાભશંકર ઠાકર વચ્ચે વચ્ચે કથનાત્મક રૂપે રજૂઆત કરીને ય સમગ્રપણે 'માણસની વાત' કાવ્યમાં અનુભૂત વાસ્તવને કલાક્ષમ સ્વરૂપે મૂર્ત કરી આપે છે, પરંતુ એમની જ નવલકથા 'અકસ્માત' જુઓ. એમાં ક્યાંક અમુક 'વાસ્તવિક' ખ્યાલ વાચના ભારે નિવાર્ય વરવાપણાની હદે પહોંચે છે, પરંતુ વધુમાં નવલકથાનો અંત આયોજિત, પૂર્વ નિર્ધારિત અને અવાસ્તવિક જેવો ય થઈ રહ્યો છે. નાને કદે ય શ્રી રાધેશ્યામ શર્માની નવલકથા 'ફેરો' જે સઘનત્વ અને ઊંડાણ સૂચવે છે, તે 'અકસ્માત'માં મળતું નથી. પરિણામે 'ફેરો'માંનું વાસ્તવ વિશેષ સાહિત્યિક ક્ષમતા દાખવી શકે છે. વાસ્તવ યા ભાવનાત્મકતા, રૂઢિ તરીકે યા ફેશન તરીકે સાહિત્યમાં નિર્વાહ્ય નથી.

છેલ્લા બે વિશ્વયુદ્ધો અને આધુનિક વિજ્ઞાનસિદ્ધિ સાથે બહાર આવેલ પશ્ચિમીસાહિત્ય – દર્શનને પરિચયે અને આંતરરાષ્ટ્રીય ભીંસે આપણે ત્યાં પણ પ્રેરેલી પ્રત્યક્ષ પરિસ્થિતિને કારણે આજના આપણા

---

૬. ધ્વનિ. ૭. છંદ અને સ્પંદ.

સાહિત્યક્ષેત્રે વાસ્તવવાદ વિષે હવે કંઈક વધુ નક્કર, શુદ્ધ, ઊંડું, વ્યાપક વલણ પ્રવેશી ચૂક્યું છે. એ વલણ બાહ્ય વીગત–વસ્તુના વાસ્તવ આલેખન આગળ પૂર્ણવિરામ રચાઈ ગયું માનતું નથી; એ તો એને માધ્યમ–ઉપકરણ લેખે જ ગણે છે. ઈન્દ્રિયથી પર, વિચારોથી પર, કંઈક ઓ પારનું–Beyond લાગે એવું એ વાસ્તવદર્શન છેં. એમાં અભિવ્યક્તિ અને અનુભૂતિ, ભલે વિલક્ષણ જણાય તોયે, અક્ષુણ્ણ પથે કદમ ભરવાનું પસંદ કરે છે. પ્રત્યક્ષ જીવન અને જગતના અત્યાર લગીના સ્વીકારાયેલા સ્વરૂપથી આજે સર્જકને તેનું સ્વરૂપ જુદું થયું જણાય છે–વિચ્છેદ, સડો, કુત્સિતતાને આગળ કર્યા કરે એવું. એટલું જ નહીં, સાહિત્યનાં બાહ્ય ઉપાદાન શબ્દ-લયાદિ ય એને ખોખરાં–બુઠ્ઠાં જણાય છે. અસ્તિત્વવાદ, અધિ-વાસ્તવવાદ, બિટનિકવાદ કે કયુબવાદ આદિ પાશ્ચાત્ય વિચારણાઓનો સાર એ છે કે, આધુનિક જીવન જ વિદ્રોહ પ્રેરે એવું થયું છે. સંવેદનશીલ–બુદ્ધિમંત હવે નિર્ભ્રાંત થયો છે, એટલે કે યથાર્થ વાસ્તવિક થયો છે. સ્વપ્નનું ઘેન હવે એને ખપતું નથી. ઉપર તરતી વિગતો જોયે નહીં, અર્ધજાગ્રત મનનાં ઉપકરણો વડે વાસ્તવ ન્યાળવાની રીત જ સાચી દિશાની છે એમ એ સમજે છે. આ સમજથી વેગળા રહેવામાં વાસ્તવ-વિરોધ છે એમ એ સ્થાપે છે.

કાવ્યસાહિત્ય સૌંદર્યને પૂજતું આવ્યું છે. એ સંદર્ભમાં શ્રી મહેશ દવેની આ વેધક વ્યંગોક્તિ આજે જુદું પરિણામ દાખવે છે :

> "આપણે મેંટલ એસાયલમના સ્વીવોર્ડમાં ઊભા છીએ
> અને
> સૌંદયાનુભૂતિ કરીએ છીએ.
> સૌંદર્ય જેવી કોઈ વસ્તુ જ નથી, ડિયર!"૮

સાહિત્ય અને જીવનમાં ઈશ્વર વિષેની સ્થાપિત વિભાવનાના અનુસંધાનમાં 'અશુભ'ની જાણ કરતા શ્રી મહેન્દ્ર અમીન "ઈશ્વરનું અવસાન થયું છે" એમ લખી કંઈક સમજી લેવા જેવી વાસ્તવિકતા નોંધી આપે છે :

> "આપણા જ યુગમાં બનેલી
> આપણા જ યુગમાં
> સંભવી શકે એવી
> આ
> અપૂર્વ ઘટનાના
> કરુણ સાક્ષી
> બનીએ
> આપણે સૌ!"૯

–હળવી લેખાતી રજૂઆત અહીં ભીતરી સાચકલાઈને વેગે વેધક થયા વગર રહેતી નથી. આ કવિ બીજી એક રચનામાં સ્વપ્નપરી લાવે છે. ઈશના શબની 'પવિત્ર વિચિત્ર' ગંધ ('પવિત્ર' પ્રયોગ શા માટે હશે?) એમ કહીને સવારે સૂર્ય ફિનાઇલ છાંટે છે એમ ઉપસંહાર કરે છે, એ વાતને આપણે વૈયક્તિક–વિલક્ષણ અનુભૂતિ કહી નાખીશું તે હવે ચાલે એમ છે? સભાઓ અને સમિતિઓમાં "મને મુર્દાની બૂ સતાવે" એમ કહેતા શ્રી ઉમાશંકર બીજી એક રચનામાં લખે છે :

> "પડઘાનો દેશ આ;
> શબ્દ નહીં, પ્રતિશબ્દ પૂજાતો જ્યાં."૧૦

---

૮. 'બીજો સૂર્ય,' ૯. વિરતિ'. ૧૦. 'અભિજ્ઞા'.

–કવિ આજના જીવનનું વાસ્તવ અહીં બીજી દિશામાંથી બતાવે છે. એ જ દર્શન શ્રી પ્રિયકાન્ત મણિયાર એક ચોટીલી છબી દોરીને રજૂ કરે છે :

"એક છાપાની હજારો પ્રત સમા સૌ આપણે."[૧૧]

ના 'કેટલાક માને છે તેમ આજની આ વિચ્છિન્નતાની, રિક્તતાની, નિઃસહાયતાની, નિરાશાની કે વ્યગ્રતાની સંવેદના આપણે ત્યાં સર્વથા ઊછીની મનાય એમ નથી. આજની એ નક્કર વ્યાપક સંવેદના છે, કારણ પ્રવર્તમાન જીવનનું એમાં નકરું વાસ્તવ છે. એના સીધા કે વ્યંગાત્મક આલેખનમાં જ્યાં સચ્ચાઈ પ્રજાજવલે છે, જ્યાં તેની વીગતો પ્રતીક બનીને કંઈક વધુ ઊંડું લક્ષે છે, ત્યાં તે ચોટ પકડે છે. સાર્ત્ર યોગ્ય કહે છે કે સાહિત્યમાં cryનું–આક્રોશનું આખર શું મૂલ છે? નર્યા આદિમ વેગને કલામાં સંઘર્યે શું વળવાનું? જરૂર છે એ તો એના Planned creation–સુયોજિત સર્જનની. એમાં જ એ સાહિત્યનું સાચું સ્વતંત્ર ખમીર જુએ છે. વાત સાચી છે. ઉલ્લાસ–આક્રંદ નહીં, તેના સજજ કલાવિધાને જ તાજગી તરવરે છે. એવું કલાવિધાન સર્જકની અનુભૂતિમાંના ઊંડાણ સાથે અવિયોજ્ય સંબંધ ધરાવે છે. એ ઊંડાણની ઊણપ કે એને આભાસે વસ્તુતઃ છીછરાપણું, એના જેવું સાહિત્યમાં બીજું કયું મોટું અવાસ્તવ મળવાનું છે? એકરંગીપણું દોષ નથી જ, પણ જો એ વાદઝનૂનિયું હોય, લઢણગંડુ હોય, ટૂંકમાં મારકણું જ મારકણું થયે કૃતાર્થતા માનતું હોય, તો સાહિત્ય અવાસ્તવની ભેખડે ભરાઈ પટકાવાનું છે. વિલક્ષણ કહો, વિશિષ્ટ કહો, પણ તે સાધારણીકૃત થયું છે કે કેમ તે જોવું જ રહે છે. જો એમાં કોઈક ઊંડું વાસ્તવ હશે, તો જ વિલક્ષણ જણાતી અનુભૂતિ–આકૃતિ સાધારણીકૃત નીવડશે. અમેરિકન આધુનિક સાહિત્ય વિષે માર્મિક અવલોકન કરતા એક લેખમાં[૧૨] શ્રી કીથ ફ્રૉર્ટ કહે છે કે તેનો પાયો ચતુર્વિધ છે : પરંપરિત મૂલ્યોના હ્રાસની માન્યતા, અવગમનના ભંગાણની માન્યતા, સમસ્ત માનવસમુદાયના આધ્યાત્મિક અવસાનની માન્યતા અને પરાક્રમી પાત્રોની હયાતી હવે અસંભવિત હોવાની માન્યતા. તેઓ કહે છે, આ તારતમ્યો અનુભવના નિકષ પર કસ્યા વિના, આધુનિક સ્વીકૃત માર્ગરૂપે લેખક–વિવેચક–ભાવક સ્વીકારી લે છે. આ તારતમ્યોને સાચાં ઠરાવવાની અગત્યતા તેમને મન વધુ છે; વાસ્તવિક જગતને ભાળવાની એમાં ઇચ્છા ઓછી છે. સમાજ બદલાઈ ચૂક્યો છે, તો યે સાહિત્યિક જમાત એ પ્રત્યે બેતમા છે. શ્રી ફ્રૉર્ટ પૂછે છે, "where in contemporary literature do we see an author who is willing to create characters who, in a sense. argue on equal terms with their creators? Reality is controlled by style so that everything points to the validity of the author's opinions." શ્રી ફ્રૉર્ટ વ્યંગ કરે છે કે લેખક જાતે આવી રચનામાં Hero નાયકપદે હોય, ત્યાં શું થાય?

વાસ્તવદર્શનની આધુનિક સૂઝ અગાઉ કરતાં વધુ સૂક્ષ્મ હોવાનું સ્વીકારીને પણ આ લાલબત્તી તરફ ધ્યાન આપવું રહેશે. લેખકે અનુભૂતિ અને અભિવ્યક્તિ પરત્વે નિઃશેષ વફાઈ સેવવી રહેશે. મનુષ્યચિત્ત કે પ્રવર્તમાન જીવનને આ કે તે રૂપે જ જોવું–સમજવું, અન્યથા નહીં જ, એવું ઝનૂન સાહિત્યમાં કશું નીપજાવવાનું નથી. જીવન-જગતનાં ભદ્ર, મધુર, રમ્ય, ભવ્ય પાસાં હવે છે જ નહીં તેથી સાહિત્ય માટે હવે એ નિરર્થક છે એમ પોકારીને અભદ્ર, કટુ, કદરૂપ, ક્ષુદ્રની અનુભૂતિ–અભિવ્યક્તિ જ આજે કલોચિત તથા વાસ્તવિક એવી ગરબડનું સાહિત્યમાં ગૌરવ ન હોય. એથી ઊલટું સ્થાપવું એમાં ય કોઈ તથ્ય નથી. નીપજી આવ્યું, મથનાંતે લાધ્યું તે કેવું નીવડી આવ્યું છે–શી પ્રતીતિ રચી આપે છે એ જ સાહિત્યમાં જોવાનું આવે છે. શ્રી ફ્રૉર્ટ યથાર્થ કહે છે કે લેખકે પોતાના આશયોનો અંકુશ સાહિત્યરચના પર રોપવાનો હોતો

---

૧૧. 'અશબ્દ રાત્રિ'.

૧૨. "Modern Literature And a set of Assumptions": America Review.

નથી; પોતા બહારની સૃષ્ટિના નિરૂપણ પરત્વે તો એમ જ કરવાનું હોય. નહીં તો, એ કહે છે તેમ, વાસ્તવને લેખક પોતાની પાછળ દોરવા પ્રેરાશે. વાસ્તવવાદના પુરસ્કારનો મર્મ છે માત્ર નવાં પરિબળોના પ્રવેશને વધાવવાનો એમ નહીં; વિશેષમાં જીવન અને કલાનાં એવાં પરિબળો કાવ્યરૂપ પામે એ ય છે એનો મર્મ. ટૂંકામાં, વાસ્તવ–વીગતે જ નહીં, સાહિત્ય પરિણામે જ સાર્થ છે. અનુભૂતિ – અભિવ્યક્તિની સાહિત્યોચિત નિષ્ઠા એમાંથી નિતાંત સ્ફુર્યા કરવી જોઈએ. એમાં વાસ્તવ કાવ્યમાં પલટાવું જોઈશે, એ રીતે કે એમાં હોય 'ન સાંધો, ન રેણ.'

MAHALAXMI

Wisdom and Force are not the only manifestations of the supreme Mother; there is a subtler mystery of her nature and without it Wisdom and Force would be incomplete things and without it perfection would not be perfect. Above them is the miracle of eternal beauty, an unsizable secret of divine harmonies, the compelling magic of an irresistible universal charm and attraction that draws and holds things and forces and beings together and obliges them to meet and unite that a hidden Ananda may play from behind the veil and make of them its rhythms and its figures. This is the power of MAHALAKSHMI and there is no aspect of the Divine Shakti more attractive to the heart of embodied beings. Maheshwari can appear too calm and great and distant for the littleness of earthly nature to approach or contain her, Mahakali too swift and formidable for its weakness to bear; but all turn with joy and longing to Mahalakshmi. For she throws the spell of the intoxicating sweetness of the Divine: to be close to her is a profound happiness and to feel her within the heart is to make existence a rapture and a marvel; grace and charm and tenderness flow out from her like light from the sun and wherever she fixes her wonderful gaze or lets fall the loveliness of her smile, the soul is seized and made captive and plunged into the depths of an unfathomable bliss. Magnetic is the touch of her hands and their occult and delicate influence refines mind and life and body and where she presses her feet course miraculous streams of an entrancing Ananda.

(From '*The Mother*') **—Sri Aurobindo**

☆ ☆ ☆ સાંપ્રત કવિતા – પ્રવાહ

લેખક : પ્રા૦ શ્રી જયન્ત પાઠક, એમ. ટી. બી. કૉલેજ, સુરત

આજની કવિતાનાં ગુણલક્ષણો, તેની ગતિદિશા હવે સુસ્પષ્ટ થઈ ચૂક્યાં ગણાય. યુદ્ધોત્તર યુરોપી, અમેરિકી કવિતાઓ જે વળાંક લીધો છે તેની અસર આપણી નૂતન કવિતામાં પણ જોવા મળે છે. કાવ્ય-વિષયક કેટલીક નવીન વિભાવનાઓનો આપણો કવિ પુરસ્કાર કરતો થયો છે ને તે અનુસાર કાવ્યસર્જનની પ્રવૃત્તિ કરે છે. આ નવી તરેહ ઉપરાંત જૂનાં કાવ્યસ્વરૂપોને અભિવ્યક્તિની પરંપરા પ્રાપ્ત રૂઢ લઢણો પણ ચાલુ રહી છે, ને ક્યારેક તો આવાં નીવડેલાં સાધનો પ્રયોજતી કવિતા વધારે સત્ત્વશીલ પણ લાગે છે. છતાં જે નવો પ્રવાહ આવ્યો છે તે હવે પ્રારંભમાં લાગતો હતો તેટલો અલ્પપ્રાણ કે અલ્પજીવી લાગતો નથી; એનાં કેટલાંક તત્ત્વો હવે કાવ્યરસિકોને આકર્ષણ કરતાં થયાં છે ને કાવ્યજ્ઞોને એમાં આપણી ભાવિ કવિતાનો માર્ગ પણ વરતાવા લાગ્યો છે. ટૂંકામાં કહીએ તો આજની કવિતાનાં કેટલાંક લક્ષણો હવે સ્થિર થયાં છે ને આપણી ચાલી આવતી કવિતામાં એકરૂપ થવા લાગ્યાં છે. છેલ્લાં દસબાર વર્ષથી આપણી કવિતામાં જે નવાં પરિબળો પ્રવેશ્યાં છે તેની એકંદર ગતિવિધિ, તેનાં બલાબલો ને શક્યતાઓની કંઈક ઝાંખી કરીએ.

આજની કવિતા વિષે વિચાર કરતાં એક વાત સ્પષ્ટ સમજાય છે કે કવિ કાવ્યવિચારણા પરત્વે વધારે સભાન થયો છે. દેશપરદેશની કવિતાની ને કાવ્યવિભાવનાની એની જાણકારી વધી છે. એ કાવ્ય રચતો હોય છે, ત્યારે એના મનમાં આ કે તે કાવ્યવિભાવના રમતી હોય છે. આ સ્થિતિના લાભ અને ગેરલાભ બન્ને છે. હવે જાણે કાવ્યસર્જનમાં કવિચિત્ત સ્વૈરપણે રમતું નથી; એના મનમાં કવિતાના જે ખ્યાલો ગોઠવાયા છે તેને અનુરૂપ સર્જન કરવાની એને વૃત્તિ થાય છે. કાવ્યરચના માટેની સજ્જતા વધી હશે, પરંતુ આવી સતત સભાનતા એક મર્યાદા બની રહે છે. કાવ્યમાં પ્રતિરૂપો હોય, છંદ હોય કે ન હોય, શબ્દમહિમા ઝાઝેરો–આવું આવું મનમાં રાખીને કાવ્ય સર્જન કરવા જતાં કોઈ વાર કવિતા જ કલમમાંથી છટકી જતી હોય છે. કવિ અને વિવેચક, પોતે કે કવિઓ કયા ખ્યાલથી કાવ્ય રચ્યું તે સમજાવે છે. એકંદરે, કૃતિ કાવ્ય નામને પાત્ર છે કે કેમ તે કહેવાનું ટાળતો જણાય છે. વૃક્ષો ગણવામાં કોઈ વાર તે વનનું સમગ્ર સૌન્દર્ય ચૂકી જતો જણાય છે.

કવિતા શબ્દથી થાય છે, શબ્દમાં થાય છે, શબ્દ દ્વારા કાવ્યાર્થ પમાય છે, રહસ્યાર્થ પમાય છે, ચમત્કાર પમાય છે. શબ્દનો આવો મહિમા સ્વીકારવામાં હરકત નથી; પણ કવિ માટે શબ્દ પણ એક ઉપાદાનથી વધુ નથી એમ લાગે છે. શબ્દ કશુંક કહેવા, કશુંક વ્યક્ત કરવા પ્રયોજાય છે ને આપણે જ્યારે શબ્દનો મહિમા કરીએ છીએ ત્યારે પણ તેણે સર્જેલી ચમત્કાર અર્થસૃષ્ટિને કારણે જ. હા, માત્ર અર્થ (meaning) કવિતાને ઉદ્દિષ્ટ નથી; એ અર્થ સાધવા માટે કવિએ કયાં સાધનો કેવી કુશળતાથી પ્રયોજ્યાં એ જોઈએ સમજીએ ત્યારે જ કાવ્યને પૂરું પામ્યા કહેવાય. રસાસ્વાદ, રસાનંદ તે આવી સમજ ઉપર આધાર રાખે છે. આગળ વધીને કહીએ તો આવી સમજ એ જ રસાનંદ છે. કવિને કશુંક કહેવું છે, એટલે તે કવિતા કરે છે એ ખ્યાલ ભલે જૂનો જણાતો હોય પણ સાચો છે. આમાં અભિવ્યક્તિ અને પ્રત્યાયનના ભેદ પાડીને, માત્ર વ્યક્ત કરવું છે, કોઈને કહેવું નથી, એમ સમજવું બરાબર નથી. કોઈ સારા કવિએ પ્રત્યાયનનો નિષેધ કર્યાનું જાણ્યું નથી. હા, કાવ્યરચના વખતે કવિ તો પોતાના સંવેદનનો પ્રેર્યો આકૃતિ રચે છે ને તે સમયપૂરતો તો તે પ્રત્યાયનનો પ્રકટ વિચાર કરતો નથી; પરંતુ શબ્દનો સ્વભાવ જ

એવો છે કે બીજા સુધી પહોંચ્યા વગર એને જંપ ન વળે. બહુ બહુ તો આટલું કહેવાય કે પ્રત્યાયન સંબંધમાં કવિને પક્ષે કશું સભાનતાથી કરવાનું નથી; પ્રત્યાયનની શક્યતા ને ક્ષમતા એના અભિવ્યક્તિના માધ્યમમાં રહેલી જ છે—જો એ માધ્યમને કવિ કુશળતાપૂર્વક વાપરી જાણતો હોય તો.

આજે એક બાજુ શુદ્ધ કવિતાની જિકર થાય છે તો બીજી બાજુ કાવ્યમાં વાદ અને વિચારસરણી શોધવાના પ્રયાસો પણ થાય છે. ક્યારેક તો વાદ કે વિચારસરણી જ કાવ્યની ઉચ્ચાવ્યતાનો માપદંડ બની જાય છે. અસ્તિત્વવાદ, અતિવાસ્તવવાદ આદિનો પ્રભાવ આપણા કવિચિત્ત ઉપર ઘેરો પડયો છે. એની મુગ્ધતા એને એ તરફ ઉત્સાહથી પ્રેરી રહી છે. સામાન્ય રીતે અસ્પષ્ટતાનું ને નવીનતાનું આકર્ષણ એમાં કામ કરતું જણાય છે. કવિ 'એક સુર્‌રિયલિસ્ટ કવિતા' કે 'લિંગવાદી કવિતા' એવું પોતાની કૃતિમાટે નામ પાડે છે તેમાં એને પેલી મુગ્ધતા ને ઉત્સાહ દેખાઈ આવે છે. આવાં નામાભિધાનમાં વિશેષણ કરતાં વિશેષ્ય જ વધારે મહત્ત્વનું એ વાત ભૂલી જવાતી હોય છે. કવિતાને કશું પારકું નથી, કબૂલ; કવિતાનો સૌથી વધુ આંતરરાષ્ટ્રિયતાનો દાવોય કબૂલ; (આપણે કદાચ આજે એ નવું જાણીએ છીએ એમ પણ નથી; આપણાં કાવ્યસ્વરૂપો ને કાવ્યવિષય જોતાં એ સહેજે જણાય એવું છે.) પણ આપણો કવિ એવી દલીલ કરીને પાછો મુગ્ધ થાય, પારકું છે માટે જ તે સંબંધમાં વિવેકને કામે લગાડવાનો ઇનકાર કરે, ત્યારે તો પેલા દાવાને એ હાણ કરે છે. વાસ્તવમાં માનવભાવો એનાં સુખદુ:ખ, એના હરખશોક, એના વ્યગ્રતા ને ભય—બધું ક્યારેય નહોતું એટલું સહિયારું આજે બન્યું છે. છતાં એક વાત ધ્યાનમાં રાખવાની છે કે કવિતા સાથે કવિની લોહીની સગાઈ હોય છે. જે કવિને એના ઘરઆંગણે કવિતા જડતી જ ન હોય, એને ભાષા, પ્રતીક, પ્રતિરૂપ, આદિ બીજા દેશો ને સંસ્કૃતિમાંથી જ સાંપડતાં હોય તો એવો વહેમ તો જાય કે કવિ પૂરો પ્રામાણિક નથી કે પછી અધૂરો કવિ છે. કેટલાક વાદો ને વિચારસરણીઓ આપણા કવિને માત્ર બૌદ્ધિક ભૂમિકાએ સ્પર્શે છે, એના સંવિત્‌નું એ કિમપિ દ્રવ્ય બનેલ હોય એમ લાગતું નથી.

આજે આપણી કવિતામાં જૂના નવા બંને ચીલા ચાલે છે; (હા, નવાના પણ ચીલા થવા માંડયા છે.) કોઈ વાર નવાને જૂનામાંથી ઇષ્ટ એવાં તત્ત્વો મળી જાય છે તો કોઈ વાર જૂનાનું નવાથી શોધન થાય છે. આપણાં પ્રતિષ્ઠિત સામયિકો—'સંસ્કૃતિ', 'કુમાર', 'બુદ્ધિપ્રકાશ' જેવાં પણ બંને પ્રવાહોને જગા આપતાં થયાં છે; એમાં માત્ર ગુજરાતી શાણપણ જ છે એવું નથી, તે સામયિકોના સંપાદકોને નવો પ્રવાહ સત્ત્વશીલ ને ગજું કાઢતો જણાયો છે તે કારણ પણ છે જ. 'કવિતા', 'કવિલોક', 'કૃતિ', 'વૈશાખી', 'ડ્રાઉં ડ્રાઉં' જેવાં સામયિકો દ્વારા કાવ્યપ્રવૃત્તિમાં આ નૂતન પ્રવાહ પોતાનો માર્ગ કરતો જોવા મળે છે.

કાવ્યપ્રકારની વાત કરીએ તો આપણાં ગીત, સોનેટ, મુક્તક એમની અભિવ્યક્તિમાં નૂતનતાની ઝલક લઈને આવે છે. ગીતમાં રાજેન્દ્ર કે બાલમુકુન્દ કરતાં વધારે પ્રયોગપ્રિયતા ને રંગરાગીપણું દાખવતા નવા કવિઓ અવનવા ઉપાયો સૌંદર્યસિદ્ધિ માટે યોજે છે. ભાનુપ્રસાદ પંડયા, રમેશ પારેખ, મનહર ચરાડવા આદિ તરુણો ફરી પાછા ગ્રામજીવન ને ગોપજીવનનું રંગરાગી આલેખન કરવા લાગ્યા છે. એક નોંધવા જેવી વાત એ લાગે છે કે દેશની કે દુનિયાની પરિસ્થિતિમાં છેલ્લાં દસ વર્ષમાં ઝાઝો ફેર પડયો નથી, એટલે કે ક્લેશ, વિષાદ, હતાશા માટેનાં કારણો એટલાં જ છે (કદાચ વધ્યાંય હશે!), છતાં નવા નવા કવિઓની કૃતિઓમાં એનો સ્પર્શ ઝાઝો વર્તાતો નથી. આની પાછળ કોઈ પલાયનની મનોવૃત્તિ રહી હશે! ગમે તે હોય, એથી આપણી કવિતાના ઘાટ અને મિજાજમાં એક નવો વળાંક સિદ્ધ થતો આવે છે એમ તો લાગે છે. ગીત કે ગાન એના દૃઢ પ્રચલિત સ્વરૂપથી કેટલું નોખું લાગે છે! સ્વ. મણિલાલ દેસાઈ, આદિલ ને ચીનુ મોદી, રમેશ પારેખની ગઝલરચનાઓ પરંપરાથી અળગી તરી આવે છે. હવે ગઝલ માત્ર એના ફારસી છંદબંધારણ ને રદીફકાફિયાથી જ ઓળખાય કે જુદી તારવી શકાય; બાકી તો એમાં નવાં પ્રતીકો, નવા

ભાવવિચાર, નવાં પ્રતિરૂપો આ કવિઓ પ્રયોજે છે જે અન્ય ગુજરાતી, કાવ્યપ્રકારોના જેવાં જ છે. નવીન ગઝલરચનાઓ આમ ગુજરાતી કવિતાના વિશાળ પ્રવાહ સાથે એકરૂપ થવા જતી જણાય છે. મુક્તકોની આપણી પરંપરામાં હાયકુનો જપાની પ્રકાર ઉમેરાયો છે. એને ગુજરાતીમાં લાવી નિષ્ઠાપૂર્વક એની માવજત કરનાર શ્રી સ્નેહરશ્મિ ને શ્રી ઉશનસ અને બીજા કવિઓનો સાથ મળ્યો છે. જોકે હમણાં હાયકુપ્રવૃત્તિ કંઈક મંદ પડી જણાય છે. કદાચ સત્તર શ્રુતિઓ આપણા બોલકા કવિઓને અપૂરતી લાગી હશે! વ્યંજનાના વિશાળ પ્રદેશમાં મૂકી આપતા, મુખ્યત્વે ચિત્રાત્મક એવા હાયકુથી આપણી મુક્તકશૈલી સમૃદ્ધ બની છે. દૃઢ પદ્યસ્વરૂપો મૂકીને કેટલાક કવિઓએ ઊફરા જવાની હિંમત દાખવી છે. રાધેશ્યામ શર્મા, લાભશંકર ઠાકર, શિતાંશુ, યશવંત ત્રિવેદી આદિ છંદલયના અવનવા પ્રયોગો કરવા ઉપરાંત અછાંદસ રચનાઓ પણ કરે છે. બહિરંગના આવા વૈવિધ્ય જેવું જ વૈવિધ્ય આજની કવિતાના અંતરંગમાં પણ જડે છે. એક બાજુ શ્રદ્ધાનાં, આસ્થાનાં, પ્રણયની મુગ્ધતાનાં, ભક્તિનાં તો બીજી બાજુ અશ્રદ્ધાનાં, હતાશાનાં, વેદનાનાં કાવ્યો રચાય છે. જીવનની જેમ આજની કવિતામાં જાણે શ્રદ્ધા-અશ્રદ્ધા, આનંદવિષાદ, અવસાદ-મસ્તી જેવાં દ્વંદ્વોની લીલા ચાલતી જણાય છે. યુગની પ્રધાન મનોદશા હતાશાની ગણવી હોય તો ગણીએ. આપણી કવિતામાં એના સૂર જેટલા વ્યાપક છે તેટલા પ્રબળ નથી; વિષાદ વ્યક્ત કર્યો, આખા જગત તરફ કોપોદ્‌ગાર કાઢ્યો, જમવાનાં ટેબલ ઉલાળ્યાં કે ઉશેટયાં, તેથી કવિતા થઈ, થઈ જ એવા ભ્રમમાં જે નથી તેને હવે એવું એવું કરતી કવિતા રંક લાગતી હોય તો નવાઈ નહીં. નવા મિજાજની માતબર કૃતિઓ રચી આપીને જ નવકવિ કવિતાની દિશા પલટી નાખ્યાનો, ગુજરાતી કવિતાને સમૃદ્ધ કર્યાનો વાજબી દાવો કરી શકે. કવિતા વિશેના આ કે તે ખ્યાલો આણ્યાનું ગૌરવ લેવું હોય તે લે; તેથી કવિતાનું ભલું ભાગ્યે જ થયું ગણાય. કોઈ કાવ્યપ્રકાર વિવેચનથી પ્રતિષ્ઠિત થઈ શકતો નથી; એ તો થાય છે એ પ્રકારની માતબર કલાકૃતિના સર્જનથી.

જૂનાં નવાં સાધનો પ્રયોજતી આજની કવિતા સંબંધમાં એકબે વાત આશાસ્પદ જણાય છે. કેટલાક કવિઓમાં વિવેકબુદ્ધિ જોવા મળે છે. જૂનાને ને નવાને તેઓ કશી સૂગ રાખ્યા વગર ઔચિત્યદૃષ્ટિએ જુએ છે ને બેમાંથી જે ઠીક લાગે તેને અપનાવે છે. એમને Moderate Modernist કહેવા હોય તો કહીએ. એમની પાસે ભાવિ કવિતા વિશે આશા રાખી શકાય. તેઓ દેખાવો કરતા નથી, કવિતા કરે છે. એક બીજી મોટી વાત એ છે કે જરા ધૃષ્ટ બનીને આ નવકવિઓએ જૂનાની જડતાને હચમચાવી મૂકી છે ને એ જડતા જે જક્કીપણાથી અગાઉ પોતાનો કક્કો ખરો કરાવતી હતી તેને હવે સંકોચપૂર્વક પણ નવાને સમજવાની દિશામાં ગતિ કરતી કરી છે.

☆ ☆ ☆ संस्कृत काव्य-शास्त्रमें साहित्य-तत्त्व

श्री पंडित रेवाशंकर द्विवेदी, आचार्य, संस्कृत कॉलेज, रायपुर, मध्यप्रदेश

कुछ[1] शीर्षस्थ विद्वानोंने साहित्य शब्दको संस्कृतमें भी आजके ही समान वाङ्मय अर्थमें प्रयुक्त बतलाया है। उनकी इस मान्यताका आधार ११वीं शतीके महाकवि विल्हणके विक्रमांकदेव-चरितका केवल आधा श्लोक है। वह है—

'साहित्यपाथोनिधिमन्थनोत्थं
कर्णामृतं रक्षत हे कवीन्द्राः। १–११ विक्रमांक-देवचरित।

"महाकविवृन्द, आप साहित्य-समुद्रके मंथनसे उद्भूत कर्णामृतकी रक्षा करें।" इन विद्वानोंने यहाँ 'साहित्य'को वाङ्मय और 'कर्णामृत'को काव्यके लिए प्रयुक्त माना है। संस्कृतके विराट् साहित्यमें वांग्मय अर्थमें साहित्य शब्दका केवल एक प्रयोग इस दिशामें आगे बढ़कर विचार करना आवश्यक ठहराता है। यद्यपि विद्वानोंमें यह धारणा इन दिनों इतनी दृढ़ हो चुकी है कि वे उक्त पद्यके 'कर्णामृत' शब्दको 'काव्यामृत' रूपमें बदलकर प्रयोगमें लाने लगे[2] हैं। सत्य यह है कि संस्कृतका काव्यशास्त्र साहित्य शब्दके वांग्मय अर्थमें प्रयोगका विरोध करता आया है। इस प्रकाशमें उक्त पद्यके 'साहित्य' और 'कर्णामृत' शब्द भी अन्यार्थक सिद्ध होते हैं। हम संक्षेपमें संस्कृत काव्य-शास्त्रमें हुए साहित्य शब्द पर विचार तथा उस प्रकाशमें उक्त पद्यका अर्थ प्रस्तुत करते हैं।

साहित्य शब्द मूलतः यौगिक शब्द है, किन्तु संस्कृत काव्य-शास्त्रमें इसे योग-रूढ़ माना गया है। यौगिक रूपमें साहित्य शब्दकी निरुक्ति इस प्रकार है—

'स+हित+य'

यहाँ 'स' शब्द संस्कृत व्याकरणके अनुसार 'सह'[3] और 'सम'[4] या 'समान' शब्दोंका संक्षेप है। 'य' भावार्थक 'ष्यञ्' प्रत्ययका शेष अंश है। 'हित' दोनोंका आधार और प्रधान शब्द है। इसकी निष्पत्ति रखने या धारण करने अर्थकी √ धा[5] जाने, और छोड़ने अर्थकी √ हा अथवा 'हि' धातुमें निष्ठार्थक 'क्त' प्रत्ययके शेषांश 'त'के योगसे होती है। भाववाचक प्रत्यय समासयुक्त प्रकृतिके बाद प्रयुक्त होने पर सम्बन्धके द्योतक हो जाते हैं,[6] अतः 'स' और 'हित'के मिलने पर 'ष्यञ्' उनके सम्बन्धका

---

१. (१) काणे 'ए हिस्ट्री ऑफ संस्कृत पोएटिक्स' सन् १९५१ का संस्करण, पृष्ठ ३२८; (२) कन्हैयालाल पोद्दार—'संस्कृत-साहित्यका इतिहास', सिद्धान्त-खण्डका आरंभ।

२. काशी नागरी-प्रचारिणी पत्रिका २०१७ का अंक—२, 'हिन्दी-काव्योंमें अन्योक्ति' शीर्षक समीक्षामें श्री राममूर्ति त्रिपाठीने साहित्य शब्दको वांग्मय परक मानकर डॉ० संसारचन्द्रकी उत्तम मान्यताका खण्डन किया है तथा 'कर्णामृत'की जगह 'काव्यामृत' पाठ अपनाया है। पं. बलदेव उपाध्यायके 'संस्कृत साहित्यका इतिहास'में संस्करण—५, पृ० १२ पर ऐसा ही पाठ है, यद्यपि वे साहित्यका अर्थ वांग्मय नहीं मानते।

३. तेन सहेति तुल्ययोगे (पा० २।२।२८), वोपसर्जनस्य (६।३।८२ पा.)

४. समानस्य . . . (६।३।८४) इति योगविभागात् सपक्षः साधर्म्यं सजातीयमित्यादि सिद्धम्—काशिका।

५. दधातेर्हिः—(७।४।४२) सूत्रसे धा को 'हि' आदेश।

६. कृत्तद्धित-समासेभ्यः सम्बन्धाभिधानं भावप्रत्ययेन—भर्तृहरि।

द्योतन करता है। इस प्रकार 'सहित' शब्दका अर्थ होता है—'एक साथ स्थापित या ज्ञात और समान रूपसे स्थापित या ज्ञात,' तथा 'साहित्य' शब्दका अर्थ होता है—'उनका सहभाव, साहचर्य या साम्य।' इस दृष्टिसे साहित्य शब्द द्वन्द्व या द्वैतभावकी प्रतीति करानेमें उतना ही सक्षम है जितना निर्द्वन्द्व या द्वैतातीत तत्त्वकी प्रतीति करानेमें ब्रह्म शब्द। इस प्रकार यौगिक अर्थमें शब्दनिरुक्तिकी दृष्टिसे पादुकाओंका जोड़ा भी साहित्य कहा जा सकता है और उनका निर्माता साहित्यकार। संस्कृत काव्यशास्त्रने इसे अपने इस विस्तृत अर्थसे खींचकर, शब्द और अर्थके जोड़े तक सीमित किया। आचार्योंमें इसका श्रेय आनन्दवर्धनको है। उपलब्ध सं० का० शास्त्रमें साहित्य शब्दका प्रयोग पहली बार उन्हींने किया है।[७] उनका वाक्य है—शब्दार्थयोः साहित्येन काव्यत्वे . . . (ध्वन्यालोक ४।६ वृत्ति)

यहाँ साहित्य शब्द केवल सहभावके लिए प्रयुक्त है। यह तथ्य इस पंक्तिके पहलेकी इन पंक्तियोंसे स्पष्ट है—

बन्धच्छायापि अर्थद्वयानुरूपशब्दसन्निवेशः। अनपेक्षितार्थ विशेषाक्षररचनैव बन्धच्छायेति न, एवं हि सति अर्थानपेक्षचतुर-मधुर-वचनरचनायामपि काव्य-व्यपदेशः प्रवर्तेत। शब्दार्थयोः साहित्येन काव्यत्वे . . . ।

'वास्तविक बंध-सौन्दर्य शब्दोंका श्लेष ही है। विशिष्ट अर्थसे रहित अक्षर रचना नहीं। वैसे तो निरर्थक किन्तु सुहावने शब्दोंकी चतुराई भी काव्य कहला सकेगी। काव्यत्व तो शब्द और अर्थ दोनोंके सहभावसे ही संभव माना गया है।'

आनन्दवर्धनने व्यंजनाके अतिरिक्त सभी काव्यतत्त्वोंका उल्लेख उन्हीं अर्थोंमें किया है जिनमें उनके उद्भावकोंको वे मान्य हैं। अतः निश्चित ही आनन्दवर्धनने यह पंक्ति भामहके 'शब्दार्थौ सहितौ काव्यम्' इस काव्य-लक्षणके आधार पर लिखी है। आनन्दवर्धनने अपने निकटपूर्ववर्ती आचार्य उद्भटका उल्लेख सम्मानपूर्वक किया[८] है। अभिनवगुप्तके उद्धरणोंसे यह प्रतीत होता है कि उद्भटने भामहके 'काव्यालंकार' पर 'विवरण' नामक टीका लिखी थी।[९] अभी तक यह टीका मिली नहीं है। आनन्दवर्धनके साहित्य-विवेचनसे ऐसा प्रतीत होता है कि उद्भटने भामहके उक्त काव्य-लक्षणमें आए 'सहित' शब्दका अर्थ सहभावयुक्त ही किया होगा। इस प्रकार साहित्य शब्दका स्रोत भामहका काव्य-लक्षण ही ठहरता है, किन्तु जहाँ तक साहित्य शब्दके प्रयोगका सम्बन्ध है वह अभी तक प्राप्त संस्कृत काव्य-शास्त्रमें पहली बार आनन्दवर्धनने ही किया है।

---

७. काणेने साहित्य शब्दका प्रयोग राजशेखर (९०० शती) से पहले भी होनेकी केवल संभावना व्यक्त की है। आनन्दवर्धनका यह उल्लेख उनसे संभवतः अविदित है। साहित्य शब्दका प्रयोग 'दशकुमार-चरित'के प्रथम उच्छ्वास (पूर्वपीठिका) की अन्तिम पंक्तियोंमें (निर्णयसागर संस्करणके अनुसार २४ वें पृष्ठकी प्रथम पंक्तिमें) कुमारोंकी शिक्षाके प्रकरणमें 'संगीतसाहित्यहारित्वं च लब्ध्वा' इस प्रकार आता है। कदाचित् यह भर्तृहरिके 'साहित्य-संगीत-कलाविहीनः' पद्यकी अनुकृति हो, कारण कि दश-कुमारचरितकी पूर्वपीठिकाके दण्डीकी कृति होनेमें पर्याप्त सन्देह है। भर्तृहरि-शतकका भी प्रयोग अधिक प्रामाणिक नहीं है। उसमें परवर्ती कवियोंने भी अपने पद्य मिला दिए हैं। श्री देशपांडेने अपने मराठीमें लिखित सुव्यवस्थित संस्कृत काव्य-शास्त्रमें 'शब्दार्थांचे साहित्य' अध्यायमें साहित्यका तत्त्वात्मक विवेचन किया है, किन्तु हम वहाँ आनन्दवर्धनका यह प्रयोग नहीं पाते। द्रष्टव्य—'भारतीय साहित्य-शास्त्र', प्रकरण–६।

८. ध्वन्यालोक ३।२६ वृत्ति।

९. ए हिस्ट्री ऑफ संस्कृत पोएटिक्स–काणे, पृ० १२१–२ तथा ध्वन्यालोक-लोचन।

भामह और आनन्दवर्धनके आधार पर साहित्यशब्द शब्द और अर्थके सहभाव तक सीमित होकर भी विवादका विषय बना रहा। शब्दार्थके सहभावका अभिप्राय सामान्यतः शब्द और अर्थका पारस्परिक सहभाव ही होता है। इस दृष्टिसे साहित्य शब्द संपूर्ण वांग्मयका वाचक हो सकता है। व्याकरण[10] और मीमांसा[11] दर्शनमें शब्द और अर्थमें सहज (औत्पत्तिक) सम्बन्ध माना गया है। वाणी और अर्थके सहभाव (दाम्पत्य) की चर्चा काव्योंमें प्रचलित है। कालिदासके रघुवंशका 'वागर्थाविव . . .' इत्यादि मंगल-पद्य इसके लिए प्रसिद्ध है ही। नीलकंठ दीक्षितका निम्नलिखित पद्य भी इसके लिए उल्लेखनीय है—

सव्यं वपुः शब्दमयं पुरारेरर्थात्मकं दक्षिणमामनन्ति।
अङ्गं जगन्मङ्गलमैश्वरं तदर्हन्ति काव्यं कथमल्पपुण्याः॥

—शिवलीलार्णव १।१५।

'शंकर अर्ध-नारीश्वर हैं। उनका वाम भाग वाणी – (पार्वती) मय है और दक्षिण भाग अर्थ – (स्वयं परमेश्वर) मय। इस प्रकार भगवान् शंकरका जग-मंगल श्रीविग्रह ही काव्य है। उसे अल्पपुण्यवाले नहीं पाया करते।'

संस्कृतकाव्य-शास्त्रमें आनन्दवर्धनके परवर्ती आचार्योंमें केवल राजशेखर, कुन्तक, भोज, क्षेमेन्द्र और रुय्यक या मंखने ही इस प्रश्न पर विचार किया है। अभिनवगुप्तका भावुक हृदय इस दिशामें मम्मटके तार्किक हृदयके ही समान मूक है। इन दोनों महाप्रतिष्ठ आचार्योंने 'काव्य-शब्द' को ही महत्त्व दिया, 'साहित्य शब्द' को नहीं। उसका उल्लेख भी उन्होंने नहीं किया, यहाँ तक कि अभिनवगुप्त आनन्दवर्धनके ध्वन्यालोक पर लोचन नामक भाष्य लिखते हुए इस साहित्य शब्द पर विचार नहीं करते, उसे छोड़ जाते हैं; जब कि 'प्रत्यभिज्ञा' के अव्यक्त उल्लेख पर भी वे लम्बा विवेचन करते हैं, जो उस प्रसंगमें आवश्यक नहीं है।[12]

राजशेखर आदि उत्तम आचार्योंमें साहित्य-सम्बन्धी जो विवेचना मिलती है उसमें क्रमिक विकास निहित है। आनन्दवर्धनने भामहके 'सहित' शब्दसे साहित्यकी निष्पत्ति की और उसका अर्थ सहभाव किया। राजशेखरने, जो अभिनवगुप्तके समकालीन हैं अथवा कुछ प्राचीन हैं, उस सहभावको अधिक व्यवस्थित किया। उन्होंने उसमें 'यथावत्' विशेषण लगाया और साहित्य-विद्याके निरूपणमें लिखा—

शब्दार्थयोर्यथावत्सहभावेन विद्या साहित्य-विद्या। काव्यमीमांसा – २।

राजशेखरने साहित्य-विद्याको आन्वीक्षिकी आदि विद्याओंसे अलग पाँचवीं विद्या[13] माना है। इससे स्पष्ट है कि वे साहित्यको इतर वांग्मयसे सर्वथा भिन्न मानते हैं, तथापि इस भिन्नताका तात्त्विक निरूपण नहीं करते। वे 'यथावत्' शब्द देकर आगे इस विषय पर कोई विवेचन नहीं करते। हाँ, उनके काव्य-पुरुष अध्यायसे इस पर कुछ प्रकाश अवश्य पड़ता है। किन्तु साक्षात् साहित्य शब्द पर उनका अलगसे कोई विवेचन नहीं है।

राजशेखरके समकालीन अथवा उनसे कुछ दशक बादके आचार्य कुन्तकने भामहके काव्यलक्षणको पुनः दोहराया। उन्होंने कुछ विशेषताओंके साथ 'शब्दार्थौ सहितौ काव्यम्' ही काव्य-लक्षण माना।

---

१०. अनुविद्धमिव ज्ञानं सर्वं शब्देन भासते।

११. औत्पत्तिकस्तु शब्दस्यार्थेन संबन्धः।

१२. ४–६ ध्वन्यालोककी उद्धत वृत्तिमें आए साहित्य शब्दको लोचनमें प्रतीक रूपसे नहीं अपनाया गया है। जब कि १।८ ध्व० में आए 'प्रत्यभिज्ञेयौ शब्दार्थौ' में आए प्रत्यभिज्ञेय शब्दसे प्रत्यभिज्ञाकी झलक पा उस पर अपने परमगुरु उत्पलाचार्यका प्रत्यभिज्ञा सम्बन्धी पूर्ण पद्य ही उद्धृत कर डालते हैं।

१३. पंचमी साहित्य-विद्येति यायावरीयः। सा हि चतसृणामपि विद्यानां निष्यन्दः॥ का० मी०, अ० २।

पुनः 'सहित' शब्दके अर्थका प्रश्न उठा। कुन्तकने पूर्वोक्त व्याकरण, मीमांसा आदि दर्शनोंकी ओरसे शब्द और अर्थके वांग्मय-व्यापी सहभावको स्वतन्त्र कारिकामें इस प्रकार उपस्थित किया —

शब्दार्थौ सहितावेव प्रतीतौ स्फुरतो यदा।
सहिताविति तावेव किमपूर्वं विधीयते।। वक्रोक्ति-जीवित १।१६ वृत्ति।

'शब्द और अर्थ दोनोंकी प्रतीति सदा साथ होती है। काव्य-लक्षणमें उनके इस सहभावका विधान कोई नवीन स्थापना नहीं है।' कुन्तकने इस आपत्तिको ठीक भी ठहराया। उन्होंने स्वयं कहा —

'एतस्मिन् [वाच्यवाचकलक्षणशाश्वतसंबन्धे] साहित्यशब्देनाभिधीयमाने कष्टकल्पनोपरचितानि गाङ्कुटादिवाक्यानि असम्बद्धानि शाकटादिवाक्यानि च सर्वाणि साहित्य-शब्देनाभिधीयेरन्। तेन पदवाक्य-प्रमाणव्यतिरिक्तं किमपि तत्त्वान्तरं साहित्यमिति विभागोऽपि न स्यात्।' [वक्रोक्ति-जीवित १।१६ वृत्ति।]

'शब्द और अर्थके नित्य संबन्धको साहित्य शब्दका अभिधेय अर्थ मानने पर कर्णकटु 'गाङ्कुटादिभ्यो-ऽञ्णिन्ङित्' [१४] इत्यादि व्याकरणसूत्र, इतना ही नहीं गाड़ी हाँकनेवालोंके ऊल-जलूल वाक्य भी साहित्य कहे जाने लगेंगे, और साहित्य तब व्याकरण, मीमांसा और न्यायसे भी पृथक् सिद्ध न होगा।'

इस प्रकारकी आपत्तियोंका कारण स्पष्ट करते हुए वे अपने पूर्ववर्ती आचार्यों पर फबती भी कसते हैं —

'यदिदं साहित्यं नाम, तद् एतावति निःसीमनि समयाध्वनि साहित्यशब्दमात्रेणैव प्रसिद्धम्। न पुनरस्य परमार्थः मनाङ्मात्रमपि विचारपदवीमवतीर्णः।' — वही

'साहित्य शब्द इस विशाल [काव्य] शास्त्रमें केवल साहित्य शब्दसे ही चर्चित है। इसका तात्त्विक विवेचन हुआ ही नहीं है।'

निश्चित ही कुन्तककी यह पदावली राजशेखर और आनंदवर्धनको इंगित करती है। अन्तमें कुन्तक साहित्य शब्दकी मार्मिक व्याख्या भी करते हैं —

'साहित्यमनयोः शोभाशालितां प्रति काप्यसौ।
अन्यूनानतिरिक्तत्वमनोहारिण्यवस्थितिः।। १।१७ वक्रोक्ति०।

'शब्द और अर्थका सौन्दर्य-निष्पत्तिके प्रति बराबरीका प्रतिस्पर्धापूर्ण जमाव ही साहित्य है।'

यहाँ साहित्यका अर्थ सहभावकी जगह साम्य किया गया है। यह तथ्य इस कारिकाकी विस्तृत वृत्तिसे स्पष्ट है।

उसका संक्षिप्त रूप यह है —

'शब्दार्थयोः सौन्दर्यश्लाघितां प्रति परस्परसाम्यसुभगमवस्थानं साहित्यमुच्यते।'

साम्य भी उन्होंने शब्दका अर्थके साथ या अर्थका शब्दके साथ नहीं, अपितु शब्दका शब्द और अर्थका अर्थके साथ माना है। उनका उल्लेख है —

'तच्च [साहित्यं] वाचकस्य वाचकान्तरेण वाच्यस्य च वाच्यान्तरेण अभिप्रेतम्।'

उक्त कारिकाकी वृत्ति अपने आपमें अपने प्रतिपाद्य साहित्य-तत्वका उत्तम उदाहरण है। कुन्तकने यहाँ आचार्यके साथ कविका भी कार्य किया है। कुंतककी इस साहित्य-संबंधी मान्यतासे आचार्य आनंद-वर्धनकी निम्नलिखित कारिकाका स्मरण होता है —

वाच्यानां वाचकानां च यदौचित्येन योजनम्।
रसादिविषयेणैतत् कर्म मुख्यं महाकवेः।। ध्वन्या० ३।३२।

---

१४. १।२।१ पाणिनिसूत्र।

'अर्थ और शब्दोंका रस आदि विषयक औचित्यसे युक्त संयोजन ही महाकविका प्रमुख कर्म (शिल्प) है।'

कुन्तकने अपने मतकी तत्त्वात्मक व्याख्या भी की। सौन्दर्याभिव्यञ्जक तत्त्वोंको गिनाते हुए उन्होंने पूर्ववर्ती काव्य-शास्त्रीय संप्रदायोंका समन्वय भी किया। वामनके रीति-संप्रदाय, आनंदवर्धनके ध्वनि-संप्रदाय तथा भामह, दण्डी, उद्भट, रुद्रट और स्वयंके अलंकार-संप्रदायको साहित्य-कुसुमकी पँखुड़िएँ बतलाते हुए वे लिखते हैं—

'मार्गानुगुण्यसुभगो माधुर्यादिगुणोदयः।
अलंकरणविन्यासो वक्रतातिशयान्वितः॥
वृत्यौचित्यमनोहारि रसानां परिपोषणम्।
स्पर्धया विद्यते यत्र यथास्वमुभयोरपि॥
सा काप्यवस्थितिस्तद्विदानन्दस्पन्दसुन्दरा।
पदादिवाक्परिस्पन्दसारः साहित्यमुच्यते॥'

'साहित्य व्याकरण आदिका सार है। उसमें (१) वैदर्भी आदि रीतियोंसे सुभग माधुर्य आदि गुण, (२) वक्रताकी काष्ठागत महिमासे युक्त अलंकार, और (३) परुषा कोमला अथवा कौशिकी सात्वती आदि वृत्तियोंके अनुरूप संनिवेशसे रसोंका मनोमोहक परिपाक शब्द और अर्थ दोनोंमें रहता है।'

इस प्रकार कुन्तकके अनुसार एक काव्य-तत्व सिद्ध होता है।

भोजने कुन्तकके 'पदादिवाक्परिस्पन्दसार' शब्दकी मानों स्पष्ट व्याख्या करते हुए शब्दार्थगत व्याकरणादिके तत्त्वोंको भी गिनाया है—

'तत् [काव्यं] पुनः शब्दार्थयोः संवन्धम् आमनन्ति। तद्यथा 'शब्दार्थौ सहितौ काव्यमि'ति ... [तत्र] किं साहित्यम्? यः शब्दार्थयोः संबन्धः। स च द्वादशधाः (१) अभिधा (२) विवक्षा (३) तात्पर्यम् (४) प्रविभागः (५) व्यपेक्षा (६) सामर्थ्यम् (७) अन्वयः (८) एकार्थीभावः (९) दोषहानम् (१०) गुणादानम् (११) अलङ्कारयोगः (१२) रसावियोगश्च।—श्रृङ्गारप्रकाश १।१२ गद्य।

शब्दार्थ-संबंध काव्य है। जैसा कि कहा गया है—'शब्दार्थौ सहितौ काव्यम्।' साहित्य क्या है? शब्द और अर्थका संबंध। वह बारह प्रकारका है: अभिधा, विवक्षा, तात्पर्य, प्रविभाग, व्यपेक्षा, सामर्थ्य, अन्वय, एकार्थीभाव, दोषत्याग, गुणग्रहण, अलंकारनिवेश और रसका वियोग न होना। आगे सप्तम प्रकाशमें उन्होंने पुनः दुहराया—

'अभिधाविवक्षातात्पर्यप्रविभागव्यपेक्षासामर्थ्यान्वयैकार्थीभावदोषहानगुणोपादानालङ्काररसावियोगरूपा द्वादश सम्बन्धाः साहित्यमुच्यते॥

भोजने वाक्य-प्रयोगको दो प्रकारका माना है: (१) सामान्य और (२) सम्यक्। सामान्य प्रयोगके लिए अभिधासे एकार्थी भावतकके आठ संबंध अपेक्षित हैं तथा सम्यक् प्रयोगके लिए इन आठोंके साथ दोषत्याग आदि चार संबंध भी। इस प्रकार भोजके अनुसार इन बारहों संबंधोंके होने पर वाक्य-प्रयोग साहित्य कहा जा सकता है। अतः साहित्य इन बारहों संबंधोंकी समष्टिका नाम है। फलतः केवल आठ सम्बन्धोंके वाक्य-प्रयोग सामान्य लोक-व्यवहार और शास्त्र कहे जा सकते हैं। उनमें साहित्यका अभाव रहता है। भोजका आशय इनमेंसे प्रत्येकको साहित्य माननेका नही है। बारहों संबंध उनके अनुसार साहित्य-रूपी अवयवीके अवयव हैं।

भोजका दूसरा पूर्ण उपलब्ध ग्रन्थ है—'सरस्वती-कण्ठाभरण'। इसके प्राचीन टीकाकार रत्नेश्वर ग्रन्थकी पृष्ठभूमि श्रृङ्गारप्रकाशमें हुए साहित्य-विवेचनको ही बतलाते हैं। अन्तर इतना है कि श्रृङ्गार-

प्रकाशमें बारहों संबंधोंका पूर्ण विचार है और सरस्वती-कण्ठाभरणमें केवल काव्यमें रहनेवाले चार ही संबंधोंका।

इस प्रकार भोज साहित्यको वाङ्मयपरक नहीं मानते। उनके इस विवेचनसे कुन्तककी वाचकका वाचक और वांच्यसे वाच्यके साथ साहित्यवाली मान्यताकी पुष्टि कहाँतक होती है, यह स्वतंत्र रूपसे विवेचनीय है। इतना स्पष्ट है कि मम्मटका काव्यहेतुविवेचन भोजके 'साहित्य-तत्त्व' में समाविष्ट हो जाता है।

क्षेमेन्द्रने साहित्यको स्पष्ट रूपसे वाङ्मयसे भिन्न उसकी एक इकाई माना है। बृहत्कथामंजरीके उपसंहारपद्य – ३७ में वे निजको 'साहित्य' में अभिनवगुप्तका शिष्य कहते हैं। सुवृत्त-तिलकमें उनका काव्यलक्षण (३।४) ही है—

'काव्यं विशिष्टशब्दार्थसाहित्यं सदलङ्कृति'

किंतु साहित्य-तत्व पर उन्होंने कोई स्वतन्त्र विवेचन नहीं दिया।

'साहित्य-मीमांसा' ग्रन्थके रचयिता यदि रुय्यक हैं तो उन्होंने भोजके इन्हीं बारह तत्त्वोंको गिनाया है। साहित्य-मीमांसा कुन्तक और भोजके सिद्धान्तों पर ही निर्भर है। उसमें साहित्यका निरूपण इन्हीं दोनों आचार्योंके विस्तृत उद्धरणों द्वारा किया गया है। उसके अज्ञात निर्माताने कुन्तकके साहित्य-विचारको सदोष और अतिसंकुचित ठहराया है। कुन्तकके ऊपर उद्धृत संपूर्ण ग्रन्थको उद्धृत कर अन्तमें वे कहते हैं—

'परिष्कारः साहित्यमिति तेषां मतम्। वयं तु शब्दार्थयोः संमेलनमात्रम् उक्तिरूपं साहित्यं शास्त्राख्यानादिसाधारणं परिष्कारविशिष्टं च तत् काव्यं मन्यामहे [साहित्यमीमांसा, त्रिवेन्द्रम् संस्करण, पृष्ठ १४-१५]

'उन (कुन्तक) के अनुसार विवक्षा आदिका परिष्कार ही साहित्य है। हम केवल शब्दार्थ-संबन्धको साहित्य मानते हैं और उनके परिष्कारको काव्य।'

इस प्रकार कुन्तक काव्यको ही साहित्य मानते हैं। साहित्यमीमांसाकार साहित्यको वाङ्मय और काव्यको उसका परिष्कृत रूप। परिष्कारके लिए उन्होंने भोज द्वारा 'शृंगार-प्रकाश' (१।१२।) और सरस्वती-कण्ठाभरणमें गिनाए दोषहान, गुणाधान, अलङ्कारयोग और रसान्वय – इन्हीं चार तत्त्वोंको आवश्यक माना है। भोजके मतको परिष्कृत करते हुए वे लिखते हैं—

'भोजराजादयः शब्दार्थयोरभिधादिद्वादशविधं संबन्धं साहित्यमाचक्षते। तत्र चरमं चतुष्टयभागमापायित्वात् साहित्यस्वरूपं न प्रविशति। तस्मात् तत् (चतुष्टयं) परिष्कारत्वेन निष्कृष्टम्। [सा० मी०, त्रिवेन्द्रम् सं०, पृ० १२का सारमात्र]

'भोजराज आदिने शब्द और अर्थके अभिधा आदि ऊपर गिनाए बारह संबंधोंको साहित्य कहा है। इनमें दोषहान आदि अंतिम चार संबंध शब्दार्थयुग्ममें सदा नहीं रहते—आगमापायी हैं। अतः उन्हें हमने परिष्कार रूपसे पृथक् गिनाया है।'

इस प्रकार साहित्यमीमांसाकार साहित्यको काव्यसे सर्वात्मना भिन्न मानते हैं, किंतु अपने परवर्ती ग्रन्थोंमें साहित्यमीमांसाकार कुन्तकका सिद्धान्त ही साहित्यके लिए अपना लेते हैं।[१५] व्यक्तिविवेक पर लिखी व्याख्यान नामक टिप्पणीमें वे लिखते हैं—

'न च काव्ये शास्त्रादिवदर्थप्रतीत्यर्थं शब्दमात्रं प्रयुज्यते, सहितयोः शब्दार्थयोस्तत्र प्रयोगात्। साहित्यं च तुल्यकक्षत्वेन अन्यूनानतिरिक्तत्वम् [व्यक्तिविवेक, चौखंभा संस्करण, पृ० २६८]

---

१५. 'अलंकारसर्वस्व' उत्प्रेक्षाप्रकरण, पृष्ठ ७७, त्रि० सं० तथा 'व्यक्तिविवेकव्याख्यान' पृष्ठ २४१, चौखंभासं०, दोनों जगह 'साहित्यमीमांसा' को उनके लेखकोंने अपनी कृति कहा है। अभीतक यह निश्चित नहीं है कि मंख हैं या उनके गुरु रुय्यक। काणे रुय्यकको ही मानते हैं। अनेक प्रमाणोंसे यह सिद्ध है कि साहित्यमीमांसा उसके रचयिताकी अप्रौढ़ कृति है। वह तो क्लास-नोट्स जैसी है।

'काव्यके शब्दार्थ साहित्ययुक्त होते हैं। साहित्य है उनकी तराजू पर तुली-सी बराबरी।' स्पष्ट ही इन पंक्तियों पर भट्टनायकके—

शब्दप्रधानमाश्रित्य तत्र शास्त्रं पृथग् विदुः।
अर्थे तत्वेन युक्ते तु वदन्त्याख्यानमेतयोः॥
द्वयोर्गुणत्वे व्यापारप्राधान्ये काव्यगीर्भवेत्॥

'शब्दप्रधान श्रुति स्मृति आदि शास्त्र हैं, पुराण आदि उनके आख्यान अर्थ-प्रधान हैं। काव्य दोनों नहीं, व्यापार प्रधान हैं।'—इन अभिप्रायोंकी छाया तो है ही, कुन्तकका अनुकरण भी है। कुन्तकने साहित्य-तत्त्वकी व्याख्यामें, जैसा कि पहले बतलाया जा चुका है, शब्दों और अर्थोंकी 'अन्यूनानतिरिक्त अवस्थिति' निर्धारित की है। साहित्यमीमांसाकारकी 'तुल्यकक्षत्वेन अन्यूनानतिरिक्तत्वम्' पंक्ति उसकी ही निखरी प्रतिमा है। क्षेमेन्द्रके सुवृत्त-तिलकका उद्धृत काव्य-लक्षण, जिसमें साहित्यका समावेश है, कुन्तकके ही प्रचारका फल है।

इस प्रकार साहित्य-तत्त्वका निर्वचन कुन्तकसे विशद होकर कुन्तककी ही मान्यतामें पर्यवसित होता है। भोज और साहित्यमीमांसाकार रुय्यक (?) के बीच मम्मटका बड़भागी ग्रन्थ काव्य-प्रकाश बना। उसके काव्य-लक्षणकी विशेषताओंका भोज और रुय्यकके अंतिम चार गुणोंमें अन्तर्भाव हो जाता है। मम्मटने दोषके अभाव, गुण और अलंकारके सद्भावको शब्दार्थयुग्ममें काव्यत्वाधायक तत्त्व माना है। गुणको ध्वनि-संप्रदाय रसका अव्यभिचरित धर्म मानता है। अतः मम्मटके गुणमें रसका संग्रह भी हो ही जाता है। इस प्रकार मम्मटका काव्य-लक्षण तथा भोज और रुय्यकके सम्यक् प्रयोगात्मक वाक्य एवं साहित्य परिष्कार-के गुण अभिन्न ही ठहरते हैं। इस प्रकार साहित्य-तत्त्वका विवेचन श्री त्र्यम्बक देशपाण्डेने अपने भारतीय साहित्य-शास्त्रमें भलीभाँति किया है। उसे वहींसे देख लेना चाहिए।

इस प्रकार भामह, आनंदवर्धन, राजशेखर, कुन्तक, भोज और रुय्यक साहित्य शब्दको काव्यतत्त्वोंके समष्टिवाचक शब्दके रूपमें योगरूढ़ रूपसे अपनाते हैं।

परवर्ती साहित्यमें साहित्य शब्द काव्य और काव्यशास्त्रके लिए भी प्रयुक्त होने लगा था। भर्तृहरिके 'साहित्य-संगीत-कला' इस त्रिकमें साहित्य शब्द काव्यपरक ही है। श्री हर्षकी 'साहित्ये सुकमार वस्तुनि'—इत्यादि गर्वोक्तिमें भी साहित्यका अर्थ काव्य ही है। मुकुलभट्टको उनके शिष्य प्रतीहारेन्दुराज[१६] ने साहि-त्यरूपी श्रीके लिए मुरारि कहा है। क्षेमेन्द्रने निजको साहित्यमें अभिनवगुप्तका शिष्य माना[१७] है। मंख साहित्य-विद्को कविकर्मरूपी तैलबिन्दुके लिए निर्मल जल मानते[१८] हैं। यहाँ साहित्य शब्द काव्यशास्त्रके लिए ही प्रयुक्त है, यद्यपि काव्यशास्त्रका मूल लक्ष्य साहित्य-तत्त्वका ही विवेचन है। शास्त्रके लिए साहित्य शब्द विद्या शब्दके साथ प्रयुक्त हुआ है। बिल्हणके—'कुंठत्वमायाति गुणः कवीनां साहित्यविद्याश्रमवर्जितेषु'[१९]—के साहित्य-विद्या शब्दमें और उनके पूर्ववर्ती राजशेखरके 'साहित्य-विद्या' शब्दमें कोई अन्तर नहीं। यद्यपि नीलकंठ दीक्षित 'साहित्यविद्याजयघण्टयैव संवेदयन्ते कवयो यशांसि'[२०] और 'साहित्यविद्यां पदमेकमेव सर्वानवद्यामपि हन्ति दुःस्थम्'[२१] प्रयोग उनके 'साहित्यमेकं तु गिरां सविश्यास्तारुण्यमुद्गाढमुशन्त्यभिज्ञाः'[२२]—'निर्वेदभीशोकजुगुप्सितान्यप्यायान्ति साहित्यपथे रसत्वम्'[२३]—में आए काव्यार्थक साहित्य और साहित्य-पथके ही अर्थमें प्रयुक्त हैं।

---

१६. काव्यालंकारसारसंग्रहलघुविवृति-उपसंहार। १७. श्रुत्वाभिनवगुप्ताख्यात् साहित्यं बोधसागरात्, बृहत्कथामंजरी, उपसंहार-३७ पद्य। १८. विना न साहित्यविदा परत्र गुणः कथंचित् प्रथते कवीनाम्। आलम्बते तत्क्षणमम्भसीव विस्तारमन्यत्र न तैलबिन्दुः। श्रीकंठचरित २।१२। १९. १।१४ विक्रमांक-देवचरित। २०, २१, २२, २३. शिवलीलार्णव, प्रथम सर्ग।

इस प्रकार बारहवीं शती तक ाहित्य शब्द यौगिक अर्थसे हटकर अपने योगरूढ़ अर्थमें उपनिषदोंके ब्रह्म शब्द और स्मृतियोंके धर्म शब्दके ही समान सार्वभौम प्रतिष्ठा पा चुका था। उसके नामपर 'साहित्य-दर्पण' आदि तीस ग्रन्थोंकी सूची डॉ. काणेने अपने संस्कृत काव्य-शास्त्रके इतिहासमें दी है, यद्यपि यह विचित्र तथ्य है कि साहित्य-दर्पणमें साहित्य शब्द पर तनिक भी विचार नहीं हुआ।

इस प्रकार साहित्य शब्द संस्कृत काव्यशास्त्रमें तीन अर्थोंमें प्रयुक्त हुआ है: (१) काव्यत्वाधाम तत्व, (२) काव्य, (३) काव्यशास्त्र। वाङ्मय अर्थमें उसका प्रयोग केवल साहित्यमीमांसाकारको अभिमत है, जो उन्हींकी परवर्ती मान्यतासे खंडित है, और इसलिए भी वह अमान्य है कि इस अर्थमें साहित्य शब्दका कहीं प्रयोग भी नहीं मिलता।

'साहित्यपाथोनिधि' और 'कर्णामृत' शब्दोंके अर्थको स्पष्ट करनेके लिए साहित्य और काव्यका संबंध थोड़ा और विचारणीय है।

संस्कृत काव्यशास्त्रमें काव्य शब्द दो अर्थोंमें प्रयुक्त हुआ है: (१) सामान्य और (२) विशेष। सामान्य अर्थमें काव्य शब्द अभिनेय और अनभिनेय, दृश्य और श्रव्य दोनों प्रकारके साहित्यके लिए प्रयुक्त है। भरतमुनि[२४] नाटचको ऐसा खिलौना मानते हैं जो दृश्य और श्रव्य दोनों ही है। वे नाटचके लिए काव्य शब्द भी कहते हैं। नाटचभावोंकी व्याख्यामें 'काव्यार्थान् भावयन्ति' (सप्तम अध्याय) लिखते हैं। भामह काव्यको सर्ग-बंध और अभिनेयार्थ दो भागोंमें बाँटते और सर्गबन्धको महाकाव्य तथा अभिनेयार्थको नाटक बतलाते हैं।[२५] दण्डी काव्यको गद्य, पद्य और मिश्र तीन भागोंमें विभक्त कर 'गद्यपद्य' को आख्यायिका, महाकाव्य आदि मान 'मिश्र' को रूपक मानते हैं।[२६] वामनने काव्यको गद्य और पद्यमें बाँट पद्यके निबद्ध भेदमें महाकाव्य और दशरूपककी गणना की है।[२७] रुद्रटने निम्नलिखित एक ही पद्यमें काव्यको सामान्य और विशेष दोनों अर्थोंमें प्रयोग किया है—

'सन्ति द्विधा प्रबन्धाः काव्यकथाख्यायिकादयः काव्ये, उत्पाद्यानुत्पाद्याः।' [रुद्रट, काव्यालंकार, १६–२]

काव्यमें काव्य, कथा, आख्यायिका आदि प्रबन्ध उत्पाद्य और अनुत्पाद्य दो प्रकारके होते हैं। उन्होंने आदि पदसे रूपकोंकी गणना की है।[२८] आचार्य आनन्दवर्धन काव्यको अभिनेयार्थ और अनभिनेयार्थ अर्थात् जिनका अर्थ कथावस्तु अभिनेय हो और न हो, दो प्रकारका मानते हैं।[२९] उन्होंने काव्यके अनेक भेदोंमें सर्गबन्ध और अभिनेयार्थ भेदोंका नाम लिया है। इसपर अभिनवगुप्तकी व्याख्या उल्लेखयोग्य है—

'महाकाव्यरूपः पुरुषार्थफलः समस्तवस्तुवर्णनाप्रबन्धः सर्गबन्धः संस्कृत एव। अभिनेयार्थं दशरूपकम्। [ध्वन्यालोक-लोचन, ३।७ वृत्ति]

अभिनवभारतीमें उन्होंने नाटचके लिए काव्य शब्दका प्रयोग असकृत् किया है। वहीं नाटचकी परिभाषामें वे लिखते हैं—

'नाटचं नाम नटगताभिनयप्रभावसाक्षात्कारायमाणैकघनमानसनिश्चलाध्यवसेयः समस्तनाटकाद्यन्यतमकाव्यविशेषाच्च द्योतनीयः अर्थः। [६।१५ नाटयशास्त्र, बड़ोदा, पृ० २६६]

---

२४. 'क्रीडनीयकमिच्छामो दृश्यं श्रव्यं च यद् भवेत्'–भरत-नाटचशास्त्र, अ० १।

२५. भामह, काव्यालंकार, अ-१, कारिका १८-२४।

२६. काव्यादर्श, प्रथम परिच्छेद।

२७. काव्यालंकारसूत्रवृत्ति – १।३।२६–७

२८. काव्यालंकार–रुद्रट, १६।३६

२९. ध्वन्यालोक, ३।१० वृत्ति, पृष्ठ ३३२, चौखंभा संस्करण।

अभिनवगुप्तके गुरुका मत है कि 'रस ही नाटच[३०] है। भरत रसको काव्यार्थ कहते हैं।[३१] अतः रस-भूमिका पर काव्य और नाटच अभिन्न हैं। महिमभट्टने अपने व्यक्ति-विवेकमें काव्य और नाटचका विवेचन इस प्रकार किया है—

'कविव्यापारो . . . हि काव्यम्। तच्चाभिनेयानभिनेयार्थत्वेन द्विविधम्। सामान्येन तत् शास्त्रवत् व्युत्पत्ति-फलम्। व्युत्पाद्यतारतम्यभेदात् काव्यनाटचशास्त्ररूप उपायभेदः कृतः, न फलभेदः [चौखंभा सं० पृष्ठ ९५-६]

राजशेखरने काव्य-विद्याके अट्ठारह अधिकरणोंमें रूपक-निरूपणीय नामक अधिकरण भी गिनाया है।[३२] वक्रोक्तिजीवितकारने रसवदलंकार निरूपणके तृतीय उन्मेषमें नाट्च और काव्यके अभेदकी ओर संकेत किया है।[३३] आगे चतुर्थ उन्मेषमें तो उन्होंने सर्गबन्ध तथा रूपकोंकी चर्चा स्पष्ट रूपसे की है।[३४] काव्यप्रकाशकार मम्मटने काव्यभेद तो नहीं गिनाए, किन्तु काव्यदोषोंमें नाटकोंके उदाहरण दिए हैं।[३५] उनका काव्य-लक्षण भी नाटचमें संगत हो जाता है। परवर्ती आचार्योंमें पंडितराज जगन्नाथको छोड़कर[३६] अन्य सभीने काव्यके उपर्युक्त भेद गिनाए हैं। इस प्रकार काव्य शब्द सामान्य और विशेष दो अर्थोंमें प्रयुक्त हैं। इनमें सामान्य अर्थका काव्य और साहित्य दोनों पर्यायवाची शब्द हैं।

विशेष (श्रव्यकाव्यके) अर्थमें जहाँ काव्यका प्रयोग हुआ वहाँ प्रायः उसके साथ नाटच शब्द जुड़ा मिलता है। शब्द और अर्थकी वृत्तियोंके विषयमें आनन्दवर्धन लिखते हैं—'काव्यस्य नाटचस्य च छाया-मावहन्ति।' [ध्वन्यालोक ३।३३] काव्यप्रकाशकार[३७] विभाव और कारण आदिमें अन्तर दिखलाते हुए लिखते हैं—

'कारणान्यथ कार्याणि सहकारीणि यानि च।
रत्यादेः स्थायिनो लोके, तानि चेन्नाटचकाव्ययोः ।।
विभावा अनुभावास्तत् कथ्यन्ते व्यभिचारिणः। [काव्यप्रकाश-४]

अभिनवगुप्तके रससिद्धान्तमें वे पुनः नाटच और काव्यका इस प्रकार एक साथ उल्लेख करते हैं—

'लोके प्रमदादिभिः स्थाय्यनुमानेऽभ्यासपाटववतां काव्ये नाटचे च कविना नटेन च . . .। [वही]

रूय्यकने (?) काव्यसाहित्य-मीमांसाके साथ ही नाटक-मीमांसा भी लिखी थी।[३८] पंडितराज जगन्नाथ नव्योंके रससिद्धान्तमें काव्य और नाटचका जोड़ा उपस्थित करते हैं—

'काव्ये नाटचे च कविना नटेन च प्रकाशितेषु विभावादिषु।' [रसगंगाधर, रस-प्रकरण]

---

३०. लोचन, चौखंभा संस्करण, पृष्ठ ३३६; अभिनवभारती, अध्याय १-६ तक पदे पदे, ६।१५, पृष्ठ २६७

३१. उक्तमेव मुनिना काव्यार्थान् भावयन्तीति (७–अध्याय); तत् काव्यार्थो रसः।– अभिनवभारती, पृ० २७८

३२. काव्यमीमांसा, अ० १

३३. रसवतोऽलंकार इति पक्षे सर्वेषामेव रूपकादीनां रसवदलंकारत्वमेव न्यायोपपन्नतां प्रतिपद्यते– वक्रोक्तिजीवित ३।११ वृत्ति, पृ० ३५२, नगेन्द्र संस्करण

३४. हिन्दी वक्रोक्तिजीवित – ४।१२, १३

३५. काव्यप्रकाश – सप्तम उल्लास : रसदोष प्रकरण

३६. पंडितराज केवल शब्दको काव्य मानते हैं। अतः नाटच उसमें नहीं आता।

३७. व्यक्तिविवेकमें चौखंमा संस्करणके पृष्ठ ९६ पर काव्य-नाटचभेद भलीभाँति स्पष्ट किया गया है।

३८. व्यक्तिविवेक पर प्राप्त संस्कृत व्याख्यान, पृ०, २४३, चौ० सं०

शान्तरसके प्रकरणमें उनका यह वाक्य भी एतदर्थ उल्लेखनीय है—'यैरपि नाटचे शान्तो रसो नाभ्युपगम्यते तैरपि बाधकाभावात् काव्ये सोऽवश्यं स्वीकार्य एव।' (वही)

प्रतापरुद्र-यशोभूषणमें नाटच और काव्यके प्रकरण ही स्वतन्त्र हैं।[३९] इस प्रकार संस्कृत काव्यशास्त्रमें श्रव्यकाव्योंको दृश्यकाव्यों (नाटचों) से अलग उपस्थित करनेकी परंपरा रही है।

उपर्युक्त दृष्टिसे बिल्हणके 'साहित्यपाथोनिधिमन्थनोत्थं कर्णामृतं रक्षत हे कवीन्द्राः'—पद्यमें साहित्य-शब्द 'काव्यसामान्य' अर्थमें प्रयुक्त है। इस पद्यका उत्तरार्ध है—

यदस्य दैत्या इव लुण्ठनाय काव्यार्थचौराः प्रगुणीभवन्ति॥

यहाँ काव्यकी चोरीकी बात है। नाटच केवल अभिनयका नाम है। उसकी चोरी संभव नहीं, न उसकी रक्षाके लिए आग्रह। वह श्रव्यकाव्यमें ही संभव है। अतः उत्तरार्धके 'काव्य' शब्दका अर्थ श्रव्यकाव्य है, जिसे भामह, आनन्दवर्धन और व्यक्तिविवेककार महिमभट्टने अभिनेयार्थ (नाटक) से भिन्न अनभिनेयार्थ कहा है।[४०] पूर्वार्धमें 'कर्णामृत' शब्द निगीर्याध्यवसाना अतिशयोक्ति [जिसमें साध्यवसाना गौणी लक्षणा द्वारा केवल उपमानका ही शब्दतः कथन होता है, उपमेय उसीसे आक्षिप्त होता है] द्वारा यही श्रव्यकाव्य विवक्षित है। श्रव्य=श्रोत्रेन्द्रिय=कर्णका विषय ही सरस होनेसे अमृत कहा भी जा सकता है। यहाँ केवल श्रव्यकी जगह पद्यात्मक श्रव्यकाव्य अभिप्रेत है, अतः संगीतयोगसे भी वह अमृत कहा जा सकता है। इस पद्यके पूर्ववर्ती १।१० में कविने संगीतयोगसे जनित काव्य-सौन्दर्यके लिए स्वयं लिखा है—

जयन्ति ते पञ्चमनादमित्रचित्रोक्तिसन्दर्भविभूषणेषु।
सरस्वती यद्वदनेषु नित्यमाभाति वीणामिव वादयन्ती॥

वे कवि धन्य हैं जिनके कोकिल स्वरसे सुन्दर विचित्र महाकाव्यसे विभूषित मुखमें सरस्वती, वीणा-संचार-के साथ, मानो सदा विराजमान रहती है। उन्होंने इसके निर्माणमें वैदर्भी रीति[४१] और रसध्वनिकी महती उपासना की है। उनका प्रतिबन्ध है—

रसध्वनेरध्वनि ये चरन्ति संक्रान्तवक्रोक्तिरहस्यमुद्राः।
तेऽस्मत्प्रबन्धानवधारयन्तु कुर्वन्तु शेषाः शुकवाक्यपाठम्॥ [१।२२ विक्र०]

'जो रसध्वनिपथके स्वैरगामी पथिक हों, जिन्हें वक्रोक्तिके रहस्यकी छाप प्राप्त हो, वे ही हमारे उत्कृष्ट प्रबन्धको समझें, अन्य लोग उसे तोतेके समान रटें।'

उन्होंने अपने काव्यको सुवर्ण और विदग्धचित्तोंको उसके अनुरूप कसौटी कहा है।[४२] इस प्रकार बिल्हण अपने काव्यको महत्त्व देते हैं। कदाचित् उन्हें 'नाटकान्तं कवित्वम्' सूक्ति अथवा 'संदर्भेषु

---

३९. श्रीशंकरराम शास्त्री द्वारा १९५० में मइलापुरसे तृतीय बार संपादित तथा प्रकाशित

४०. व्यक्तिविवेक, चौ० सं०, पृष्ठ ८५

४१. अनभ्रवृष्टिः श्रवणामृतस्य सरस्वतीविभ्रम-जन्मभूमिः।
वैदर्भ-रीतिः कृतिनामुदेति सौभाग्यलाभप्रतिभूः पदानाम्॥ १।९

४२. अलौकिकोल्लेखसमर्पणेन विदग्धचेतः कषपट्टिकासु।
परीक्षितं काव्यसुवर्णमेतल्लोकस्य कण्ठाभरणत्वमेतु॥ १।२४ विक्रमांकदेवचरित।
अलौकिक उल्लेख=खरे सोनेकी कसौटी पर चमचमाती रेखा और परामर्शनामक काश्मीरी दर्शनकी संवित्ति।

दशरूपकं श्रेयः, ततोऽन्यभेदक्लृप्तिः। दशरूपकस्यैव हीदं विलसितं यदुत कथाख्यायिके महाकाव्यमिति, [काव्यालंकारसूत्रवृत्ति १।३।२६–७ वृत्ति]

'कथाकाव्योंमें नाटक आदि दशरूपक अधिक अच्छे होते हैं। उन्हींसे अन्य काव्य बनते हैं। दश प्रकारके रूपकोंका ही विलास कथा, आख्यायिका और महाकाव्य आदि हैं।'—यह अपने पूर्ववर्ती प्रतिष्ठित आचार्य वामनकी स्थापनाका संस्कार रहा। उसीके उत्तरमें उन्होंने उक्त पद्यमें लिखा, 'गद्य-पद्यात्मक, श्रव्यदृश्यात्मक विविध भाषाओंके काव्य अवश्य ही आदरणीय हैं। किन्तु उनमें संस्कृत पद्योंमें लिखित महाकाव्य नामक सर्गबन्ध सर्वश्रेष्ठ है। सभी काव्य यदि दूधके समुद्र हैं तो संस्कृत महाकाव्य उसके मंथनसे उद्भूत अमृत, जिसके पानका साधन है, विदग्ध पुरुषोंकी श्रोत्र-शुक्ति।' अन्य भाषाओंके काव्योंके प्रति उन दिनोंकी लोक-रुचि उतनी परिष्कृत न थी जितनी संस्कृत काव्योंके प्रति। यहाँ 'कवीन्द्र' शब्दका स्पष्ट अर्थ महाकवि है।

इस प्रकार विल्हणका उक्त पद्य भी साहित्यके वांग्मय अर्थमें अधिक दृढ़ प्रमाण नहीं ठहरता। फलतः संस्कृत काव्यशास्त्र और संस्कृत काव्योंकी लम्बी परम्परामें साहित्य शब्द यौगिक अर्थमें प्रयुक्त न हो कर योगरूढ़=काव्यसामान्य अर्थमें प्रयुक्त हुआ मिलता है। उसके वांग्मय अर्थका प्रयत्न-पूर्वक निराकरण किया गया है।

THEN AND NOW

To remember for a while those bygone days and think over the joys of the past are to recall a happy dream. There are less dense forests now and no cottages of Native Chiefs. People have become more worldly and their daily needs have increased. Their child-like naivete and innocence, the very product of their times, have gone. No Indian peddler moves about the land with bags full of wares carried by sturdy labourers. The natural bond of affection between the buyer and the seller seems to have disappeared with the passage of time and self-interest has taken the place of service. Consequently, life has lost its flavour and human relations their fragrance. The western wind that blows has made men matter-of-fact though up-to-date, and the human touch has been lost. Wearing a suit and a hat, driving a car or riding a bicycle are considered to be the only ends of human culture. No doubt earhtly possessions are good in themselves; they make men's life easy and comfortable; but love, the elixir of life and cementing bond of humanity, needs to be re-created and men's mind and spirit remain to be rehabilitated with the values of a new humanistic culture. No narrow nationalism or sheer anti-colonialism can serve the ultimate need of mankind. We require men and statesmen who, though devoted to their soil, possess the vision of a world State, if we are ever to survive in this dangerous world of ours.

(From : Dream Half-Expressed) **—N. K. Mehta**

☆☆☆ अग्निपुराण का काव्यशास्त्रीय भाग

प्राध्या० डॉ० विष्णुदत्त राकेश, एम० ए०, पी-एच० डी०, गुरुकुल काँगड़ी विश्वविद्यालय, हरिद्वार

पुराणोंकी प्रचलित वर्ण्य विषयगत मान्यताओंसे इतर उपयोगी विषयोंकी संग्राहक प्रवृत्तिके कारण मूल अग्निपुराणके लुप्त होनेकी सम्भावना प्रतीत होने लगती है। प्रसिद्ध पुराणवेत्ता डा० आर० सी० हाजराने बड़ौदा प्राच्य अनुसन्धान संस्थानके जर्नलके पंचम खण्डके चतुर्थ अंकमें उपलब्ध प्रचलित अग्नि-पुराणसे पृथक् एक वह्निपुराणके प्रामाणिक अस्तित्वकी सम्पुष्टि की है, जिसका हस्तलेख उनके पास सुरक्षित है तथा जो पौराणिक शैली और पुराणख्यात लक्षणोंके अधिक अनुरूप है। इसीलिए प्रचलित अग्निपुराणके ३३७ अध्यायसे ३४७ अध्याय तकके 'साहित्यशास्त्रीय भागको मूलग्रन्थीय प्रवृत्तिके विरुद्ध जानकर लोगोंने बहुतसी सम्भावनाएँ और आशंकाएँ व्यक्त की हैं। काव्य तथा नाट्यांगोंकी समवेत विवे-चन-प्रणालीको देखकर तो इस अंशके परवर्ती होनेकी आशंकाको और भी बल मिलता है। जहाँ तक इस अंशके रचना-कालका प्रश्न है, वह विवादास्पद है और उस पर विचार कर लेना यहाँ आवश्यक हो जाता है। पर जहाँ तक इस अंशके मूल ग्रन्थगत न होनेकी संदिग्धिका प्रश्न है, वह निराधार है, क्योंकि आचार्य बलदेव उपाध्यायने नारदपुराण के पूर्वभाग अध्याय ९९में वर्णित अग्निपुराणकी विषयानु-क्रमणिका उद्धृत करते हुए इस भागके मूल ग्रन्थगत होनेका संकेत दिया है—

साहित्यं च ततः पश्चाद् एकार्णादिसमाह्वयः।
सिद्धशब्दानुशिष्टिश्च कोशः सर्गादिवर्गकः। ना० ९९।२०।

आचार्य महेश्वर प्रणीत काव्यप्रकाशादर्शके साक्ष्य पर श्री वी० पी० काणेने साहित्यदर्पणकी स्वसम्पादित भूमिकामें अग्निपुराणको आचार्य भरतसे पूर्वकी कृति स्वीकार की है। पर अग्निपुराणके रीति-प्रकरणमें उल्लिखित कारिका "भरतेन प्रणीतत्वाद् भारतीरीतिरुच्यते"के अनुसार उक्त कृतिका भरतोपरान्त लिखा जाना प्रतीत होता है। श्री कन्हैयालालजी पोद्दारने संस्कृत-साहित्यका इतिहास ग्रन्थमें अग्निपुराण-कारका अस्तित्व भामह और दण्डीसे पूर्व माना है। वस्तुस्थिति इसके विपरीत जान पड़ती है। रीति संख्या निर्धा-रण प्रसंगके आधार पर विवेच्य कृति भामह और दण्डी तो क्या, वामनके भी बादकी सिद्ध होती है। अग्निपुराणकारने रीतियोंकी संख्या चार मानी है। भामह और दण्डीने वैदर्भ तथा गौड़ दो ही मार्गों अथवा रीतियोंकी चर्चा की है। वामनने रीतियाँ ३ मानी हैं—वैदर्भी, गौड़ी, पांचाली। चौथी रीति लाटीकी उद्भावना सर्वप्रथम रुद्रटने काव्यालंकार ग्रन्थमें की है। अग्नि-पुराणमें भी चौथी रीति लाटी मानी गई है, अतः अग्निपुराणके इस अंशको रुद्रटका पश्चाद्गामी मानना चाहिये। इतना ही नहीं इसके चित्रालंकार प्रकरणको देखकर भी शंका उत्पन्न होती है कि यदि अग्निपुराणका काव्य-शास्त्रीय संभाग आचार्य दण्डीसे पूर्व लिखा गया हो तो अग्निपुराणमें उल्लिखित गोमूत्रिका, अर्धभ्रम, सर्वतोभद्रबन्ध, अम्बुज, चक्र, चक्राब्ज, दण्ड तथा मुरजबन्धका उल्लेख दण्डीने काव्यादर्शमें क्यों नहीं किया। उनके काव्यादर्शमें गोमूत्रिका, अर्धभ्रम तथा सर्वतोभद्रबन्धकी ही चर्चा है। रुद्रटने ही अलंकार-वादी आचार्योंमें चित्र-बन्धोंके उक्त भेदों तथा अन्य प्रकारोंका सोदाहरण निरूपण सविस्तार किया है। इस आधार पर भी अग्निपुराण-का यह अंश रुद्रटके बादका लिखा होना चाहिये। रुद्रटका समय नवीं शतीका उत्तरार्ध है। यही नहीं भरतके बाद केवल रुद्रटने ही नायिका-भेदको सुव्यवस्थित रूपमें प्रस्तुत किया है। इनके अनुसार नायिकाके

प्रमुख ३ भेद हैं — आत्मीया, परकीया और वेश्या। अग्निपुराणकार स्वकीया, परकीया और पुनर्भू, तीन प्रकारकी नायिकाएँ मानते हैं। इनमें प्रथम दो तो रुद्रटके अनुरूप हैं, पर पुनर्भु कहकर वह वेश्या संज्ञाके लिए एक संशोधन प्रस्तुत करते हैं। भरतने कृतशोचा (वेश्यावृत्ति त्यागकर शुद्ध रूपसे प्रेमीके साथ रहने-वाली) नामसे जो भेद प्रस्तुत किया था, अग्निपुराणकारने वेश्याके स्थान पर यही चीज ध्यानमें रखकर पुनर्भू नामकरण किया है। पुनर्भू अर्थात् अपने स्वभावको छोड़ कर सामाजिक संस्थिति प्राप्त कर लेनेकी दशा। यही कारण है कि उन्होंने स्पष्ट लिख दिया — 'सामान्या न पुनर्भूः इत्याद्या बहुभेदतः।' अ० ३३९।४१। अर्थात् हम ३ भेद मानते हैं — स्वकीया, परकीया और पुनर्भू। कई विद्वानोंके विचारमें तीसरी नायिका सामान्या है, पुनर्भू नहीं। अर्थात् यहाँ रुद्रट कृत सामान्या या वेश्याके स्थान पर वह भरत जैसा कृतशोचा भेद ध्यानमें रखकर पुनर्भूकी घोषणा करते हैं। इस नामकरणकी प्रेरणा उन्हें धर्मशास्त्रसे मिली। नारद-स्मृतिके स्त्रीपुंयोग प्रकरणमें परपूर्वा स्त्रीके ७ भेद किए हैं — ३ पुनर्भू और ४ स्वैरिणी। पुनर्भू का अर्थ यहाँ भी पुनः पत्नी होनेवाली किया गया है। हारितने 'स्वैरिणी च पुनर्भूश्च रेतोधाकामचारिणी' कहकर ऐसी स्त्रियोंकी घोर भर्त्सना की है। अतः इनके आधार पर लिखित यह अंश उक्त कारणोंसे मध्ययुगीन रचना माना जाना चाहिये। उक्त भेदका आविष्कार साहित्यके क्षेत्रमें करते हुए आचार्य गर्वका अनुभव करता है और कहता है — 'स्वकीया परकीया च पुनर्भूरिति कौशिकाः।' अस्तु, क्या यह संभव नहीं कि अग्निपुराणके इस अंशके लेखक कौशिक नामके कोई विद्वान् होंगे? क्योंकि भरतसे लेकर रुद्रट तक कौशिक नामक किसी भी नायिकाभेद निरूपक आचार्यका साक्ष्य अन्यत्र नहीं मिलता।

शिल्पशास्त्र तथा मूर्त्तिनिर्माण प्रकरणके प्रसंगोंको देखकर भी यह अंश नवीं शतीके पूर्वका लिखा गया नहीं जान पड़ता। इसी शतीके आसपास उत्तर-मध्ययुगीन तान्त्रिक बौद्ध-धर्म, तान्त्रिक शाक्त-धर्ममें विलयन खोज रहा था। बौद्ध देवी ताराकी गणना हिन्दू देवियोंमें होने लगी थी। अग्नि-पुराणके ५२वें अध्यायमें भी इसीलिए प्रथम बार आया है —

सर्वज्ञा तरला तारा ऋग्वेदा तु हयानना।
साराख्या रुद्र संग्राही सम्बरा ताल-जंघिका॥

पालयुग (९०० वि० – १२०० वि०)में तारा और लक्ष्मीकी मूर्त्तियोंका निर्माण प्रारम्भ हुआ। लक्ष्मी प्रतिमाकी प्रतिष्ठा सर्वप्रथम अग्निपुराणके ६३वें अध्यायमें ही मिलती है। इससे पूर्व निर्मित ग्रन्थों वाराही-बृहत्संहिता, मान-सार तथा अगस्त्यसकलाधिकारमें यह विवरण नहीं मिलता। अग्निपुराणके बाद भोज-प्रणीत समरांगण-सूत्रसारमें ही इसका उल्लेख है। इसके अतिरिक्त सौर प्रतिमा लक्षणमें नवग्रह मण्डल-संस्थित सूर्य-प्रतिमाका विवरण भी अग्निपुराण (५१ अ०)से पूर्वके किसी ग्रन्थमें नहीं मिलता, केवल १३वीं शतीकी रचना भुवनदेवकृत अपराजितपृच्छामें मिलता है। सूर्य-मन्दिर-निर्माणका चलन भी ८वीं शतीके उत्तरार्द्धमें काश्मीर नरेश ललितादित्यके बनवाए मार्त्तण्ड-मन्दिरसे होता है, अतः बहुत संभव है इसके बाद ही सूर्यादिप्रतिमा लक्षण लक्षित करनेकी सार्वजनीन आवश्यकताका अनुभव अग्नि-पुराणकारको हुआ। इस आधार पर भी यह अंश ९वीं शतीसे पूर्वका सिद्ध नहीं होता। अग्निपुराणके ग्रन्थनकी अन्तिम सीमा ११वीं शतीका पूर्वार्द्ध मानी गई है, क्योंकि भोजकृत समरांगणसूत्र, शृंगार-प्रकाश तथा सरस्वती-कंठाभरणमें अग्नि-पुराणको ही उपजीव्य बनाया गया है। काव्यगुण, रस-चतुष्टय, पद्यलक्षण, अहंकार और शृंगारमें जनक-जन्य-सम्बन्ध आदि प्रकरण भोजने अग्निपुराणसे यथावत् लिए हैं। अतः स्पष्ट रूपसे कहा जा सकता है कि अग्नि-पुराणके काव्य-शास्त्रीय भागकी रचना नवीं शतीके उत्तरार्द्धसे

१०वीं शतीके उत्तरार्द्ध तक हुई होगी। श्री शिवदत्त ज्ञानी द्वारा अंग्रेजी ग्रन्थ 'अग्निपुराण : एक अध्ययन', पृष्ठ २८८ पर व्यक्त सम्भावनाकी सम्पुष्टि भी उक्त तथ्योंके सन्दर्भमें हो जाती है।

अस्तु, अग्निपुराणका काव्यशास्त्रीय भाग अपने समय तकके सभी प्रचलित साहित्य-सिद्धान्तोंका संकलित रूप है। अपनी इस संग्राहक प्रवृत्तिके कारण संकेतित कृति विश्वकोषकी संज्ञासे भूषित की गई है। श्री वरदाचार्य और डा० विण्टरनित्ज़ने क्रमशः संस्कृत साहित्यका इतिहास तथा 'ए हिस्ट्री आफ इन्डियन लिटरेचर' – प्रथम भागमें इस रचनाका महत्व विश्वकोषके रूपमें ही स्वीकार किया है। अग्निपुराणके साहित्यशास्त्रीने भरतकी नाट्यविमर्श-परम्परा तथा भामह-दण्डीकी काव्यांग-निरूपणकी परम्पराका एकत्र अनुगमन किया। ३३७वें अध्यायमें वांग्मय, वांग्मयके भेद (शास्त्र, इतिहास, काव्य), काव्यकी परिभाषा, काव्यके गद्य, पद्य, चम्पू त्रिधाभेद, गद्य-लक्षण तथा भेदोपभेद, गद्यकाव्य, पद्य तथा पद्य परिवारके भेद — विशेषतः महाकाव्यके लक्षण कहे गये हैं। सूक्ति तथा कोश-काव्यकी आवश्यकताका विवेचन सर्वप्रथम यहीं हुआ है। कोश-विदग्धोंकी रोचना है, यह उद्भावना गोष्ठी-साहित्यके प्रभावकी सूचिका है। ३३८वें अध्यायमें रूपकोंके २७ भेदों, नाट्यतत्त्वों तथा देशकालादिके उचित सन्निवेशका कथन किया गया है। प्रभावकी दृष्टिसे तथा अभिनय-बोधकी दृष्टिसे भारतीय दृश्य-विधान ही मंचोपयोगी हो सकता है, यह मौलिक दृष्टि अग्निपुराणकारकी है — 'देशेषु भारतं वर्षं काले कृतयुगत्रयम्, नर्ते ताभ्यां प्राणभृतां सुखदुःखोदयः क्वचित्।' अ० ३३८।२७।

३३९वें अध्यायमें रस-सामग्री, विभावादि निरूपण, स्थायीभावकथन, सात्विकभाव-विवेचन तथा नायक-नायिकाभेद निरूपण किया गया है। अभिनयगत नायक-नायिकाके मनोव्यापारोंका वर्गीकरण मौलिक दृष्टिका परिचायक है। पुरुष-गत आठ (शोभा, विलास, माधुर्य, गांभीर्य, ललित, औदार्य, तेज) तथा स्त्रीगत बारह (भाव, हार, हेला, शोभा, कान्ति, दीप्ति, माधुर्य, शौर्य, प्रगल्भता, उदारता, स्थिरता, गंभीरता) भावोंकी कल्पना नूतन है। स्वभावोक्ति और व्याजोक्तिके लिये उपदेश और व्यपदेशका कथन भी वाग्व्यापारकी गूढ़ाशयताको ध्यानमें रखकर किया गया है।

> उपदेशश्च शिक्षावाग्व्याजोक्तिर्व्यपदेशकः
> बोधाय एव व्यापारः सुबुध्यारम्भ इष्यते
> तस्य भेदाः त्रयस्ते च रीति-वृत्तिप्रवृत्तयः।। ३३९।५४।

३४० वें अध्यायमें रीतिभेद, वृत्तिभेद तथा भारतीवृत्तिके विभिन्न १३ भेदोपभेदोंका वर्णन है। ३४१ वें अध्यायमें वृत्यादावंगकर्मका निरूपण हुआ है। नायिकाकी नृत्यगत चेष्टाओं लीलादिका, जिन्हें प्रायः अलंकार कहा जाता है, अभिनयके सन्दर्भमें विवेचन महत्त्वपूर्ण है। सिर, भृकुटिपात, नेत्रचालन, ओष्ठ तथा चिबुक-तालन, वक्षसंचालन – जंघाकर्म (नर्तकके प्रसंगमें) तथा त्रिपताकादि २४ असंयुत करोंका मुद्रांकन उनके सूक्ष्म नृत्यज्ञानका परिचायक है। ३४२ वां अध्याय अभिनय निरूपणात्मक है। वर्ण्यवस्तुके प्रस्तुतीकरणकी समस्याको ध्यानमें रखकर सत्वाश्रय, वागाश्रय, अंगाश्रय तथा आहरणाश्रयकी व्याख्या की गई है। ये भेद प्रचलित हैं, हां रसोंके अभियनके लिये स्थायी और संचारियोंका पृथक् पृथक् उल्लेख कर दिया गया है। अन्यके कथनके तद्वत् अनुकरणके लोकोक्ति, छेदोक्ति, अर्भकोक्ति तथा मत्तोक्ति भेद संलापोंकी विशिष्ट संयोजन शैली (३४२।२१–२७) को ध्यानमें रखकर किए गये हैं। स्वभावोक्ति और वक्रोक्तिके आधार पर अलंकृत कथनकी प्रकृतिका दर्शन इसी प्रसंगमें होता है। ३४३ वें अध्यायमें शब्दालंकार (अनुप्रास, यमक, चित्र, बन्ध), ३४४ में उपमा, रूपक, संशोक्ति तथा अर्थान्तरन्यासके भेदोपभेदोंका निरूपण किया गया है। ३४५ वें अध्यायमें शब्दार्थालंकार निरूपण है जिसमें प्रशस्ति कथनके प्रेमोक्ति, स्तुति तथा

संकेतित अर्थ व्यक्त करानेवाली लाक्षणिक उक्तियोंका विवेचन है। मुख्यार्थ बाध-जन्य अन्य अर्थगत सौन्दर्य अर्थात् ध्वनिको आक्षेप अलंकारमें अन्तर्निहित किया गया है—

> शब्देनार्थेन यत्रार्थः कृत्वा स्वयमुपार्जनम्,
> प्रतिषेध इवेष्टस्य यो विशेषो भिधित्समा,
> तमाक्षेपं ब्रुवन्त्यत्र स्तुतं स्तोत्रमिदं पुनः।। ३४५।१५–१६।

३४६ वें अध्यायमें काव्यगुण तथा ३४७ वें अध्यायमें काव्यदोष निरूपण, दोष-मार्जन तथा कविसमयका विवेचन हुआ है। शब्दार्थकी दृष्टिसे गुणोंके भेदोपभेदोंका विवेचन नूतन है। दोष प्रकरणमें वक्तृ, वाचक और वाच्यभेदसे दोष-दर्शनका आधार वैज्ञानिक है। कविसमयके ख्यात तथा सैद्धान्तिक भेद तत्कालीन साहित्यिक और दार्शनिक काव्य-प्रतीकोंको ध्यानमें रखकर किये गए हैं। इतना होने पर भी लक्षणोंकी संक्षिप्त उद्धरणी देनेसे तथा लक्ष्य या दृष्टान्त न देनेसे विषयका स्पष्टीकरण नहीं हो पाया है। संकलन-कर्ताकी विषय-निर्वाचनकी वृत्ति अत्यल्प किन्तु विषयस्पर्शका पाण्डित्य-प्रदर्शक मोह अधिक दिखाई देता है। इस प्रकार उक्त १० अध्यायोंमें काव्य, नाट्यादिके विभिन्न तत्त्वोंका उल्लेख होने पर भी अग्नि-पुराणकारकी मूल प्रवृत्ति अलंकारवादी सिद्ध होती है। ३४५ वें अध्यायमें आक्षेप, समासोक्ति तथा पर्यायोक्तिके विवेचन प्रसंगमें उन्होंने ध्वनिका संकेत किया है—"स आक्षेपो ध्वनिः स्याच्च ध्वनिना व्यज्यते यतः"।–१५। अतः निश्चित है कि अग्निपुराणकारके सामने ध्वन्यालोक रहा है, पर ध्वनि जैसे काव्यांगकी उपेक्षा वह अलंकारको अभिधामुखेन स्वीकार लेनेके कारण कर रहे हैं। यही नहीं "अभिधायाः प्रधान-त्वात्काव्यं ताभ्यां विभिद्यते" (३३७।२१) के आधार पर भी अग्निपुराणकारका व्यंजना-विरोधी होना सिद्ध हो जाता है। इतना होने पर भी रसको वह प्रबन्ध-काव्यकी आत्मा स्वीकार करते हैं—

> वाग्वैदग्ध्यप्रधानेऽपि रस एवात्र जीवितम्।
> पृथक् प्रयत्नं निर्वर्त्य वाग्विक्रमणि रसाद् वपुः। ३३७।३३।

निष्कर्ष रूपमें कहा जा सकता है कि अग्निपुराण अलंकारवादी होकर भी साहित्यांग-निरूपक कृति है। इस ग्रन्थके लोकप्रिय न होनेका कारण कदाचित् इसकी उदाहरण-विहीन लक्षणमात्र कथन-शैली है, तो भी यह सामग्री सम्प्रदाय विशेषसे सम्बद्ध न होनेके कारण साहित्य-शास्त्रके विद्यार्थीके लिये उपयोगी है। विद्यासागर होनेसे इस कोष कृतिमें सारात्सारको ही स्थान दिया गया, अकाण्ड-प्रथन अतिकथनसे बचा गया है। लेखकका उद्देश्य भी यही था। अन्य विषयोंके साथ प्रसंग प्राप्त होनेसे उसे साहित्य विद्याका निर्वचन भी करना पड़ा। परवर्ती आचार्योंमें भोजने शृंगार-प्रकाश तथा सरस्वती-कंठाभरणमें इस अंशका पूर्ण उपयोग किया है।

☆ ☆ ☆ काव्यकी प्रेरणा

श्री नवलकिशोरजी, हिन्दी – प्राध्यापक, महाराजा कॉलेज, जयपुर

प्रेरणाके सम्बन्धमें सीधे रूपमें भारतीय चिन्तकोंने अधिक नहीं लिखा है, किन्तु प्रयोजनको लेकर पर्याप्त विचार-मन्थन हुआ है; अतः प्रकारान्तरसे प्रेरणाका भी विवेचन हो गया है, क्योंकि 'प्रेरणा प्रयोजनका आन्तरिक रूप ही तो है।'

काव्यं यशसेऽर्थकृते व्यवहारविदे शिवेतरक्षतये।
सद्यः परनिर्वृत्तये कान्तासम्मिततयोऽपदेश युजे ॥ मम्मट ॥

कवि यश, अर्थ आदिके लिए भी लिखता है, किन्तु इसमें सन्देह नहीं कि वे आनुषंगिक हैं; क्योंकि संसारकी जितनी भी श्रेष्ठतम कृतियाँ हैं, वे प्रत्यक्षतः इन उद्देश्योंके लिए नहीं लिखी गई हैं। हाँ, 'सद्य-परनिवृत्ति' (रसास्वाद) और 'कान्तासम्मिततयोपदेश' (लोक-मंगल) काव्यके महत्वपूर्ण लक्ष्य रहे हैं। प्रकारान्तरसे इन्हें ही काव्यकी प्रेरणाके कारण भी मान सकते हैं। रसास्वाद करानेवाला स्वयं भी रस-मग्न होता है, अतः इस आनन्दको स्वयं प्राप्त करने और सबको प्राप्त कराने अर्थात् सामाजिक रूपमें उपभोग करनेकी भावना एवं कान्तासम्मितउपदेश द्वारा लोक-कल्याण करनेका संकल्प — ये दोनों कविको काव्य-रचनाकी ओर प्रवृत्त करते हैं।

धर्मार्थकाममोक्षेषु वैचक्षण्यं कलासु च।
प्रीतिं करोति कीर्तिञ्च साधुकाव्यनिषेवणम्। काव्यालंकार ॥

किन्तु इन दोनों लक्ष्योंमें भी सकल-प्रयोजन मौलिभूत आनन्दको ही माना गया है —

चतुर्वर्गफलास्वादमप्यतिक्रम्य तद्विदाम्।
काव्यामृतरसेनान्तश्चमत्कारो वितन्यते ॥

आनन्द और लोक-मंगलके बीच किसी विरोधकी अनुभूति प्राचीन मनीषियोंको — वे चाहे पूर्वके हों या पश्चिमके[1] — नहीं हुई।

किन्तु आधुनिक पूंजीवादी सभ्यताके उदयके साथ ही व्यक्तिवादकी प्रतिष्ठासे इनके बीच जबर्दस्त खाई पड़ गई। यह प्रतिपादित किया गया कि कला प्रयोजनातीत है, कला कलाके लिए है, और फलतः काव्यका उद्देश्य केवल सौन्दर्य-सृष्टि है। ब्रैडलेने स्पष्ट घोषित किया कि 'किसी कलाकृतिकी प्रशंसाके लिए हमें दुनियासे कुछ नहीं लेना है।' इन कलावादियोंके नीति-विरोधका मैथ्यू आर्नल्डने उचित उत्तर दिया है। उसने कहा कि "आजके कवि कहते हैं कि 'जो समय गिर्जामें खोया, आओ उसकी क्षतिपूर्ति मदिरालयमें करें।' इस प्रतिक्रियाका कारण 'नीति' शब्दका एक विशेष रूढ़ और संकीर्ण अर्थ-ग्रहण है। नीतिको व्यापक दृष्टिकोणसे देखना चाहिए। नीति और जीवनका सम्बन्ध वस्तुतः अपरिहार्य है। 'नीतिसे विद्रोह जीवनसे विद्रोह है', अतः नीतिकी उपेक्षा संभव नहीं है।"

---

१. काव्यका मुख्य प्रयोजन है विशिष्ट आनन्द। इसके अतिरिक्त ज्ञानार्जन और व्यापक अर्थमें मानव-सत्यकी शोध भी उसकी उपलब्धियाँ हैं। नैतिक मूल्योंकी स्थल रूपमें प्रस्थापना, काव्यका अभीष्ट नहीं, परन्तु उपर्युक्त उद्देश्योंकी पूर्तिके लिए अर्थात् विशिष्ट आनन्द तथा मानव-सत्यकी सिद्धिके लिए नैतिक भावनाका परितोष भी प्रायः आवश्यक ही है।" – अरस्तू। (अरस्तूका काव्य-शास्त्र : डॉ० नगेन्द्र)

प्रीति और नीतिके बीचका मध्यवर्ती मार्ग ही काव्यका प्रयोजन हो सकता है। वह आनन्द, जो समष्टिको तिरस्कृत करता है, काव्यका उद्देश्य नहीं बन सकता, क्योंकि काव्य मानव-संस्कृतिका सबसे महान् उन्नायक है। किन्तु साथ ही नैतिकताका प्रचार भी काव्यका लक्ष्य नहीं हो सकता, क्योंकि काव्यकी प्रतिष्ठा उसके सौन्दर्य-विधायक मूल्योंके कारण है। अतः नीति अपनी उपस्थितिका अभाव सूचित कर ही वहाँ रह सकती है—भारतीय मनीषीके शब्दोंमें कान्तासम्मितउपदेशके रूपमें और पाश्चात्य चिन्तकके शब्दोंमें 'टीचिंग थ्रू डिलाइट' के रूपमें।

अतः निष्कर्ष रूपमें कहा जा सकता है, कि चूँकि काव्यका प्रयोजन नीति-सम्मत आनन्द है, अतः उसकी प्रेरणा भी आनन्दके इसी स्वरूप पर आधारित होती है, अर्थात् कवि रचना-प्रक्रियाके समय सर्जन-सुखका अनुभव करता हुआ भी सामाजिक दायित्वका ध्यान रखता है। यदि ऐसा नहीं होता तो वाल्मीकि, कालिदास, होमर और मिल्टनका मानवताके लिए कोई महत्त्व नहीं होता। श्रेष्ठ कविकी प्रेरणा उसके स्व और पर दोनों छोरोंका स्पर्श करके ही बाह्य अभिव्यक्ति प्राप्त करती है। गीति-काव्यमें भी अपनी निजताको वह ऊपर उठाकर सर्व-जन-संवेद्य बना देता है।

आधुनिक युगमें काव्यकी प्रेरणाके सम्बन्धमें अनेक विचार प्रस्तुत किये गये हैं। बहुतसे विद्वान् आत्माभिव्यक्तिको ही एक मात्र काव्यकी प्रेरणा स्वीकार करते हैं। किन्तु अन्तिम विश्लेषणमें आत्माभिव्यक्ति भी सौन्दर्य-सम्भूत आनन्द है, क्योंकि कवि अपनेको अभिव्यक्त कर सुखका अनुभव करता है। पर यह मान्यता काव्यके सामाजिक पक्षकी सर्वथा उपेक्षा कर देती है।

दूसरी ओर यांत्रिक समाजवादी सिद्धान्त है, जो काव्यके सामाजिक मूल्यको ही प्रधान मानता है और वैयक्तिक मूल्योंका नितान्त निरसन कर देता है। किन्तु कविकी अनुभूति जबतक वस्तु-जगत्को आत्मसात् नहीं कर लेती, तब तक श्रेष्ठ काव्यकी सृष्टि नहीं हो सकती, पैम्फ्लेट या चुनाव–घोषणापत्र भले ही तैयार हो जाएँ। कविकी आत्मलीनता जहाँ उसे सर्जन-सुख देती है, वहीं श्रोता-पाठकको भी आनन्दमग्न करती है। अनुभूतिकी तीव्रताके बिना कविताएँ निष्प्राण लगती हैं। अतः केवल सामाजिक मूल्य कभी भी सत्काव्यकी प्रेरणाके कारण नहीं बन सकते।

आधुनिक युगमें काव्यकी रचना-प्रक्रियाका मनोवैज्ञानिक अध्ययन भी हुआ है। मनोवैज्ञानिकोंका कहना है कि कविता दिवास्वप्नका ही उन्नत रूप है। उनके अनुसार कवि किसी न किसी स्नायविक दुर्बलताका शिकार होता है। किन्तु इस सिद्धान्तको बढ़ाकर वैज्ञानिक, चिकित्सक, दार्शनिक और मनोवैज्ञानिक तक पर लागू किया जा सकता है, क्योंकि जब कवि या कलाकार स्नायविक दुर्बलताके कारण कविता या कलाके क्षेत्रमें अपनी क्षति-पूर्ति करता है तो निश्चय ही ये लोग भी अपने क्षेत्रोंमें किसी स्नायविक रोगसे आक्रान्त होकर दक्षता प्राप्त करते हैं। अतः यह मत मूलमें ही निस्सार है।

वस्तुतः काव्यकी प्रेरणा और प्रयोजन दोनों एक शब्दमें सामाजिक चेतना-सम्पन्न सौन्दर्य-भावना ही है।

✡ ✡ ✡ कालिदासका सौन्दर्य–दर्शन

प्राध्यापक श्री जयपाल विद्यालंकार, संस्कृत–विभाग, हंसराज कॉलेज, दिल्ली

मानव स्वभावसे सौन्दर्यप्रेमी है। अनुभूत एवं आस्वादित सौन्दर्य एक सीमा पर पहुँच कर अभिव्यक्तिके लिए छटपटाता है। इसी अभिव्यक्तिके निमित्त किया गया मानव–सर्जन ललित-कला कहलाता है। सौन्दर्य इसका अनिवार्य तत्त्व है। जो सुन्दर नहीं है, वह कलाकृति भी नहीं है। मूर्ति, चित्र, संगीत, काव्य इत्यादि सौन्दर्याभिव्यक्तिके विभिन्न साधन हैं। कलाकार या कवि इन माध्यमोंसे अनुभूत सौन्दर्यकी उद्भावना करता है। संवेदनशील पारखी इन माध्यमोंके द्वारा सौन्दर्यकी अनुभूति करके परितृप्ति अनुभव करता है। सौन्दर्यानुभूतिकी इस समग्र प्रक्रियामें स्रष्टा (कवि), माध्यम (काव्य) और पारखी (सहृदय) तीनोंकी ही प्रधानता है। स्रष्टा और पारखी सौन्दर्यका अनुभव करते हैं। अभिव्यक्तिका साधन माध्यम, दोनोंको एक-दूसरेसे जोड़ता है। कवि-हृदय जिस सौन्दर्यानुभूतिसे उद्वेलित होता है, सहृदयको उसी सौन्दर्यकी अनुभूति करानेका कार्य माध्यम करता है। भावात्मक (Abstract) सूक्ष्म आनन्दोद्भावक सौन्दर्यतत्त्वोंको माध्यम, स्थूल रूप दे कर इन्द्रिय-ग्रहणके क्षेत्रमें ले आता है। कलाकार सौन्दर्यको अभिव्यक्ति प्रदान करते हुए अपनी दर्शनशक्ति एवं परिकल्पना-क्षमतासे इसे परिष्कृत करता है। इसी परिष्कारके कारण इसमें नवीनता बनी रहती है। इस प्रकार कविकी स्वकीय अनुभूतिका स्तर, स्रष्टाकी परिष्कृति-क्षमता, माध्यमकी सशक्तता और सहृदयकी संवेदनशीलता, सौन्दर्याभिव्यंजनाके आधार होते हैं।

सौन्दर्य आनन्द क्यों देता है? अपनी सौन्दर्यप्रिय प्रवृत्तिके कारण व्यक्ति बाह्य जगत्से स्वकीय व्यक्तिगत रुचि एवं जातीय संस्कारोंके आधार पर तिल तिल करके सौन्दर्यका संचय करता रहता है। धीरे धीरे वह अपनी इस मधुकरी प्रवृत्तिसे सौन्दर्यकी एक आदर्श प्रतिमा "तिलोत्तमा" अपने मनमें बना लेता है। बाह्य जगत्में विद्यमान अथवा कलाकार द्वारा किसी माध्यमसे अभिव्यक्त कोई वस्तु अथवा भाव, व्यक्तिकी इस स्वनिर्मित मानसी-सौन्दर्य-प्रतिमासे जितना सादृश्य रखती है वह उसे उतनी ही सुन्दर एवं प्रिय प्रतीत होती है। इस अनुभूतिसे व्यक्तिके अन्तःकरणके घटक सत्त्व, रजस् एवं तमस् गुणोंमेंसे सत्त्वगुण अन्य दो का अभिभव करके उद्बुद्ध होता है। यह सत्त्वगुण भी ज्ञानात्मक और आनन्दात्मक है। व्यक्तिकी मानसी-आदर्श-प्रतिमासे मेल खानेवाली वस्तुका रूप-रंग सत्त्वगुणके इस आनन्दांशको ज्ञानांशकी अपेक्षा अधिक उत्तेजित कर देता है। परिणामतः ज्ञानांशके अभिभवसे आनन्दांशका प्रकर्ष होता है। इस समय व्यक्तिकी अनुभूति केवल आनन्दमयी होती है। इस आनन्दमयी अनुभूतिमें ज्ञानांशका यह अभिभव एक आवश्यक कड़ी है। व्यक्तिकी मानस-सौन्दर्य-प्रतिमा "तिलोत्तमा"से यथासम्भव सादृश्य रखनेवाली कलाकारकी कृति (सौन्दर्याभिव्यक्ति) बुद्धिकार्यके इस अवरोधका आधार है। इसी अवस्थाको 'तन्मयता' कहा जाता है। फलतः इस आनन्दानुभूतिके लिए कलाकारकी सौन्दर्याभिव्यक्तिके साथ सहृदयकी तन्मयता आवश्यक है।

रुचि-भेदके कारण प्रत्येक व्यक्तिकी आदर्श-सौन्दर्य-प्रतिमा भिन्न होती है। कलाकारके सामने सदा यह समस्या रही है कि वह स्वानुभूत सौन्दर्यको ऐसी अभिव्यक्ति प्रदान करे जो भिन्न रुचिके व्यक्तियोंको समान रूपसे आकृष्ट कर सके। स्रष्टाकी यह सौन्दर्याभिव्यक्ति अन्तःकरणके आनन्दांशको उद्बुद्ध करनेमें जितनी व्यापक होगी उतनी ही कलाकारके क्षेत्रकी परिधि देश-कालकी दृष्टिसे विस्तृत होगी और

उस कृतिमें स्थायित्व होगा। इस प्रकारके सार्वजनिक सौन्दर्याङ्कनके लिए आवश्यक है कि कलाकार ऐसी कृति प्रस्तुत करे जिसे अनायास ही सहृदय (भोक्ता) अपनी रुचिके अनुरूप रंग-रूप भर कर, अपनी "तिलोत्तमा"के सदृश बना ले। कलाकार जिस भी माध्यमसे अभिव्यक्ति कर रहा हो, वह उस स्थूल माध्यममें सूक्ष्म सौन्दर्य तत्त्वको इस कौशलसे सन्निहित करे कि न तो उसकी इतनी पूर्ण अभिव्यक्ति हो जाय कि सहृदयके लिए उसे अपनी मानस-सौन्दर्य-प्रतिमाके अनुरूप ढालनेका अवकाश ही न रहे, और न वह इतनी न्यून हो कि सामाजिकको स्वयंमें तल्लीन ही न कर सके। किसी भी माध्यमसे जब सौन्दर्याभिव्यक्ति की जाती है तो स्थूल-अङ्कनकी पृष्ठभूमिमें किसी भावकी अभिव्यंजना प्रमुख होती है। यह भावाभिव्यंजना ही वस्तुतः सौन्दर्य तत्त्व है। स्थिर चित्र एवं शिल्पमें चित्रकार स्थानक (पोज), प्रकाश एवं अन्धकारका उतार-चढ़ाव, अनुकूल एवं विपरीत दिशा और आवरण इत्यादि विभिन्न उपायोंसे स्थूल माध्यममें इस सूक्ष्म भावकी अवतारणा करता है। गति-चित्रमें इस भावका अङ्कन और भी अधिक स्पष्ट होता है। साहित्य-स्रष्टा भी स्थूल अभिधेयार्थकी पृष्ठ-भूमिमें अभिव्यंजित किसी अन्य ही भावकी व्यंजना करता है। इस भावाभिव्यक्तिमें सहृदयको जितनी अपनी 'तिलोत्तमा' दृष्टिगोचर होगी उतनी ही वह कृति व्यापक एवं स्थायी होगी। कवि काव्यके माध्यमसे सहृदय तक अनुभूत सौन्दर्यको पहुँचाकर उसके हृदयको रसाप्लावित करता है। शब्दार्थ, छन्द, अलङ्कार, शैली (रीति) इत्यादि इस माध्यमके स्थूल घटक हैं। मूल तत्त्व इन सबसे भिन्न सूक्ष्मरूप होता है। यह न तो अभिधेय जैसा स्पष्ट होता है और न ही अत्यन्त गूढ़ होता है। "मार्गो गिरामवहितः पिहितश्च कश्चित्।" गूढ़ागूढ़का मध्यवर्ती यह तत्त्व सहृदयकी स्वकीय कल्पनाके अनुरूप सौन्दर्य-प्रतिमा-निर्माणका आधार बनता है। नायिकाका नख-शिख वर्णन उसके सौन्दर्य-क्षेत्रको अत्यन्त सीमित कर देता है। उसके रूपका कुछ प्रकाशन अथवा अवान्तर द्योतन शेषांशकी पूर्तिमें सहृदयकी कल्पनाको अवकाश दे कर उसे अधिक व्यापक बना देता है। यह किञ्चित् प्रकाशन इतना सशक्त अवश्य होना चाहिए कि सहृदय अवशेषकी पूर्त्ति किए बिना न रह सके। यह स्थिति तभी सम्भव है जब सहृदय रचनामें ओत-प्रोत हो जाय। सौन्दर्य-तत्त्वकी अभिव्यक्ति एवं अनुभूतिके लिए यह अन्तर्व्याप्तिकी अवस्था परम आवश्यक है।

महाकवि कालिदास इस सौन्दर्य-तत्त्वकी अभिव्यक्तिमें सिद्धहस्त कवि हैं। अपनी रचनाओंमें मनुष्य-सौन्दर्यकी अभिव्यंजना करते हुए वे सौन्दर्याभिव्यक्तिके विभिन्न पहलुओंके प्रति सदा जागरूक हैं। सौन्दर्यमें रुचि-वैविध्यके मूलभूत सिद्धान्तको वे भली-भाँति समझते हैं। रघुवंशके छठे सर्गमें इन्दुमती स्वयंवर के प्रसंगमें उन्होंने इस तत्त्वका प्रकाशन किया है। मगधराज परंतप, पराक्रमी, शरणागत-वत्सल, प्रजारंजक और नामानुरूप शत्रुमर्दन करनेवाला था। क्षत्रियोचित सौन्दर्यके सभी घटक उसमें थे। परन्तु इन्दुमतीको वह न जँचा। तनिक-सी आँख उठाकर उसने मगधराजको देखा और सीधा-सा प्रणाम करके आगे बढ़ गई। अंगराजमें भरपूर यौवन था—"सुरांगना-प्रार्थितयौवनश्रीः।" ऐश्वर्यकी उसके पास कमी न थी—"ऐन्द्रं पदं भूमिगतोऽपि भुंक्ते।" श्री और सरस्वतीका उसमें एक साथ वास था। परन्तु इन्दुमतीने सुनन्दासे आगे चलनेको कहा। यह बात नहीं थी कि वह सुन्दर नहीं था और न यही बात थी कि इन्दुमतीने उसे ठीकसे देखा न हो। बस बात अपनी रुचिकी थी, वह इन्दुमतीको न जँचा — "नासौ न काम्यो न च वेद सम्यग्द्रष्टुं न सा भिन्नरुचिर्हि लोकः।" कार्तवीर्यका वंशज राजा अनूप अत्यन्त सुन्दर होता हुआ भी इन्दुमतीकी अपनी मानस-प्रतिमाके अनुरूप न हो सका—"तस्याः प्रकामं प्रियदर्शनोऽपि न स क्षितीशो रुचये बभूव।" कलिंग देशके राजा हेमांगदकी शक्ति एवं सौन्दर्यका सुनन्दाने खूब बखान किया। समुद्र-तट-विहारका आकर्षण दिखाया। पर इन्दुमती इन लुभावनी बातोंमें न आई। सुनन्दाने नागपुरके राजाके वैभव, पराक्रम एवं सौन्दर्यका दिल खोलकर बखान किया, परन्तु वे बातें इन्दुमतीके मनमें घर न कर

सकीं — "लेभेऽन्तरं चेतसि नोपदेशः।" सौंदर्यके विषयमें रुचिभेद एक निर्विवाद तथ्य है और महाकविने इसे मान्यता प्रदान की है।

रुचिभेदके कारण नायिकाका सौन्दर्य कहीं सीमित न हो जाय इसके लिए कालिदास सदा प्रयत्नशील हैं। व्यापकताको बनाये रखनेके लिए कविने संक्षेपका आश्रय ले कर सहृदयकी कल्पनाको अपने मनोनुकूल सौन्दर्यकी सृष्टि करनेका पर्याप्त अवसर प्रदान किया है। अंग-संस्थानकी अपेक्षा मुख्य सौन्दर्य-तत्त्वकी उद्भावना कविका मुख्य लक्ष्य रहा है। उत्तम काव्यमें जैसे कुछ प्रकट और कुछ अप्रकट रूपसे आत्मभूत 'ध्वनि'की उपस्थिति होती है, उसी प्रकार कालिदासकी नायिकाओंमें सन्निहित लावण्य विद्यमान रहता है। सखियोंके साथ पौधोंको सींचती हुई शकुन्तलाको देखकर दुष्यन्तके मुखसे केवल इतना ही निकलता है — "अहो मधुरमासां दर्शनम्।" दुष्यन्तके अन्तःकरणमें ज्ञानांशका अभिभव एवं आनन्दांशका उद्रेक ही प्रधानतः इस अत्यन्त संक्षिप्त अभिव्यक्तिका कारण है। शकुन्तलाका सौन्दर्य अद्वितीय है। दुष्यन्तकी अभिव्यंजना कितनी संक्षिप्त है — "शुद्धान्तदुर्लभमिदं वपुराश्रमवासिनो यदि जनस्य।" उर्वशीके विषयमें लगभग इतने ही शब्दोंमें रम्भा कहती है: "प्रत्यादेशो रूपगर्विताया: श्री श्रियाः। अलंकारः स्वर्गस्य।" शकुन्तलाका सौन्दर्य भूलोकका सौन्दर्य नहीं है — "मानुषीषु कथं वा स्यादस्य रूपस्य सम्भवः। न प्रभातरलं ज्योतिरुदेति वसुधातलात्।" शकुन्तलाके विभिन्न अंगोंके वर्णनकी अपेक्षा कालिदास इतना ही कहना पर्याप्त समझते हैं कि उसका सौन्दर्य ज्योतिःस्वरूप है। इस सौन्दर्यको और अधिक सहृदयके समीप लाते हुए कवि कहता है: "अनाघ्रातं पुष्पं किसलयमलूनं कररुहैः, अनाविद्धं रत्नं मधुनवमनास्वादितरसम्। अखण्डं पुण्यानां फलमिव च तद्रूपमनघं, न जाने भोक्तारं कमिव समुपस्थास्यति विधिः॥" अनाघ्रात पुष्प, अस्पृष्ट किसलय, बिन छिदा रत्न और अनास्वादित मधुकी तुलना उसके अनिन्द्य रूपको प्रत्येक पाठककी अपनी मानस-सुन्दरीके अनुरूप बनाकर उपस्थित कर देती है। शकुन्तलाके सौन्दर्यको कालिदासने एकदम अभिधेय न बनाकर कुछ कुछ अपरिस्फुट रूपमें प्रस्तुत किया है — "कास्विदवगुण्ठनवती नातिपरिस्फुटशरीरलावण्या।" यह सौन्दर्य ऐसा तेजस्वी एवं कान्तिमय है कि न तो अनायास ही कोई इसका भोग करके इसे नष्ट कर सकता है और न ही इसके प्रति उदासीन रह सकता है — "इदमुपनतमेवं रूपमक्लिष्टकान्ति। न च खलु परिभोक्तुं नापि शक्नोमि हातुम्।" यह सौन्दर्य सबके लिए संतर्पक है। यह केवल एक व्यक्तिका उपभोग्य नहीं है। विधाताने इस अपूर्व सौंदर्यका निर्माण कैसे किया? इस प्रसंगको उपस्थित करके, कलाकार सौन्दर्यकी उद्भावना कैसे करता है, इसकी विवेचना कविने की है — "चित्ते निवेश्य परिकल्पित सत्त्वयोगा, रूपोच्चयेन मनसा विधिना कृता नु।" विधाताने त्रिभुवनके रूप-समुदायसे चुन चुन कर अपने चित्तमें एक 'तिलोत्तमा'का निर्माण किया और फिर अपनी इस मानस-सौन्दर्य-प्रतिमामें प्राणोंका आघात करके एक अपूर्व स्त्री-रत्नकी सृष्टि की। कवि भी सौन्दर्यका तिल तिल करके चयन करता है और फिर अपने इस संचित-सौन्दर्यको माध्यमकी सहायतासे स्थूल रूप दे कर प्रस्तुत कर देता है। सौन्दर्यका सफल सर्जन करते हुए कविको समाधिस्थ होना पड़ता है। सर्जनके समय यदि समग्र इन्द्रिय-व्यापारका निरोध करके उसने मनको पूर्णतः इस सर्जनमें व्यापृत नहीं किया तो सौन्दर्यकी पूर्ण अभिव्यक्ति सम्भव नहीं। मालविकाको साक्षात् देखकर चित्तमें अभिव्यक्त उसके सौन्दर्यको इसी समाधिभंगके कारण कवि अपूर्ण मानता है — "चित्तगतायामस्यां कान्तिविसंवादशङ्कि मे हृदयम्। सम्प्रति शिथिलसमाधिं मन्ये येनेयमालिखिता।" जिसने स्वयं सौन्दर्यकी अनुभूति न की हो, जिसका अन्तःकरण इस आनन्दातिरेकसे आप्लावित न हो गया हो, वह कभी सौन्दर्यकी अभिव्यंजना नहीं कर सकता। उर्वशीकी सृष्टि भगवान् नारायणने की, इस बातमें कविको सन्देह है। इस सौन्दर्यका सर्जन तो चन्द्रमा, कामदेव या फिर वसन्त मासने किया होगा — "अस्याः सर्गविधौ प्रजापतिरभूच्चन्द्रो नु कान्तिप्रदः, शृंगारैककरसः स्वयं नु मदनो मासो नु पुष्पाकरः। वेदाभ्यासजडः कथं नु विषयव्यावृत्तकौतूहलो निर्मातुं प्रभवेन्मनोहरमिदं रूपं पुराणो मुनिः॥" रघुवंशकी इन्दुमती भी अपूर्व सुन्दरी है। स्वयंवरके प्रसंगमें कुछ गिनेचुने

विशेषणोंके माध्यमसे उसके सौन्दर्यकी रूपरेखा मात्र कविने प्रस्तुत की है। इस ढाँचेमें रंग भर कर इसे अपने मनोनुकूल सुन्दरी बनानेका काम स्वयं पाठकके लिए छोड़ दिया है। कविने अपनी ओरसे सम्पूर्ण छठे सर्गमें उसे केवल तन्वी, रम्भोरु, विधातुर्ललितासृष्टिः, आवर्तमनोज्ञनाभिः, चकोराक्षि, मत्त-चकोर-नेत्रा, इन्दुप्रभा, अबालेन्दुमुखी, वामोरु और लज्जावती ही कहा है। मेघदूतकी नायिकाके अंग-संस्थानको लक्ष्य करके कविने सम्पूर्ण काव्यमें केवल तीन चरण ही लिखे — "तन्वी श्यामा शिखरिदशना पक्वबिम्बाधरोष्ठी, मध्ये क्षामा चकित हरिणी-प्रेक्षणा निम्ननाभिः। श्रोणीभारादलसगमनास्तोकनम्रास्तनाभ्याम्।"

अपनी सौन्दर्य-सृष्टिके प्रभावको विस्तृत बनानेके लिए कालिदासने प्रकृतिसे बहुत सहायता ली है। व्यक्ति अपने चारों ओरसे तिल तिल करके जिस सौन्दर्यका चयन करता है उसका मुख्य स्रोत प्रकृति है। कवि भी विभिन्न अलङ्कारोंकी सहायतासे प्रकृतिसे उपमान चुन चुन कर अपनी सौन्दर्य-सृष्टिका प्रकाशन करता है। परिणामतः कविकी अभिव्यक्ति विभिन्न पाठकोंकी मानस-सौन्दर्य-प्रतिमासे तुरन्त मेल खाती है। शकुन्तलाका अधरोष्ठ किसलय सदृश लाल है। कोमल शाखा जैसी उसकी भुजाएँ हैं। उसके अंग-अंगमें फूल जैसा लोभनीय यौवन भरा पड़ा है। जिन हरिणोंने उसे भोली चितवनकी सीख दी है उन पर दुष्यन्त भला कैसे बाण-संधान कर सकता है — "सहवसतिमुपेत्य यैः प्रियायाः कृत इव मुग्ध विलोकितोपदेशः।" सखियोंकी दृष्टिमें उसका सौन्दर्य शरद्की चाँदनी जैसा है — "अयि आत्मगुणावमानिनि क इदानीं शरीरनिर्वापयित्रीं शारदीं ज्योत्स्नां पटान्तेन वारयति।" मेघदूतकी नायिकाके अंग-संस्थानको प्रकृतिके माध्यमसे प्रस्तुत करते हुए कवि कहता है: "श्यामास्वंगं चकितहरिणीप्रेक्षणे दृष्टिपातं, वक्त्रच्छायां शशिनि शिखिनां बर्हभारेषु केशान्। उत्पश्यामि प्रतनुषु नदीवीचिषु भ्रूविलासान्, हन्तैकास्मिन् क्वचिदपि नते चण्डि सादृश्यमस्ति।" विवाहके परिधानमें सज्जित मालविका कविको चैतकी उस रातके समान दिखाई पड़ती है जिसमें कोहरा हट जानेसे तारे निकल आये हों और चाँदनी भी बस निकलने ही वाली हो। उर्वशीके खो जाने पर, विलाप करता हुआ विक्रम हंसको चोर ठहराता है, क्योंकि उसकी चाल हंसके पास विद्यमान है — "हंस प्रयच्छ मे कान्तां गतिरस्यास्त्वया हृता। विभावितैकदेशेन देयं यदभियुज्यते।"

प्रकृतिसे उपादन ले कर काव्यालङ्कारोंसे यद्यपि कालिदासने अपनी निर्मितिको सजाया है तथापि लौकिक आभूषणोंको यथासम्भव वह अपनी नायिकासे दूर ही रखता है। शकुन्तला "अव्याज-मनोहर है" — "इदं किल अव्याजमनोहरं वपुः।" शकुन्तलाके सौन्दर्यको आभूषणों या दुकूल वस्त्रोंकी अपेक्षा नहीं है। उसकी देह पर जो कुछ भी परिधान हो, वही आभूषण बन जाता है — "इयमधिकमनोज्ञा वल्कलेनापि तन्वी, किमिव हि मधुराणां मण्डनं नाकृतीनाम्।" अभिसारके लिए जानेको प्रस्तुत उर्वशी सखीसे पूछती है: "हला चित्रलेखे अपि रोचते तेऽयमल्पाभरणभूषितो नीलांशुकपरिग्रहो अभिसारिकावेशः?" वास्तविक सौन्दर्यकी उद्भावना आभूषणोंके बिना ही हो सकती है। वस्त्रालङ्कारोंसे सुसज्जित सौन्दर्य स्वाभाविक न होकर आरोपित ही होता है। स्वाभाविक सौन्दर्याभिव्यक्तिके उद्देश्यसे मालविकाग्निमित्रमें परिव्राजिका संगीताचार्योंसे कहती है: "सर्वांगसौष्ठवाभिव्यक्तये विगतनेपथ्ययोः पात्रयोः प्रवेशोऽस्तु।" वास्तवमें रूप-लावण्यसे युक्त देहमें तो गुण ही आभूषणकी योजना करते हैं। अग्निमित्रकी दृष्टिमें मालविका ऐसी ही सुन्दरी है — "अव्याजसुन्दरीं तां विधानेन ललितेन योजयता परिकल्पितो विधात्रा बाणः कामस्य विष-दिग्धः।"

सौन्दर्यमें आकर्षण होता है। दर्शक या पाठकका चित्त जब इन्द्रियान्तर व्यापारसे अवरुद्ध होकर समग्र भावसे सौन्दर्यमें लिप्त होता है तभी वह सौन्दर्यकी अनुभूति कर सकता है। चित्तकी इस अवस्थाको तन्मयता या तल्लीनता कहा जाता है। कालिदास अपनी रचनाओंमें नायकके आकर्षण या तन्मयभावका

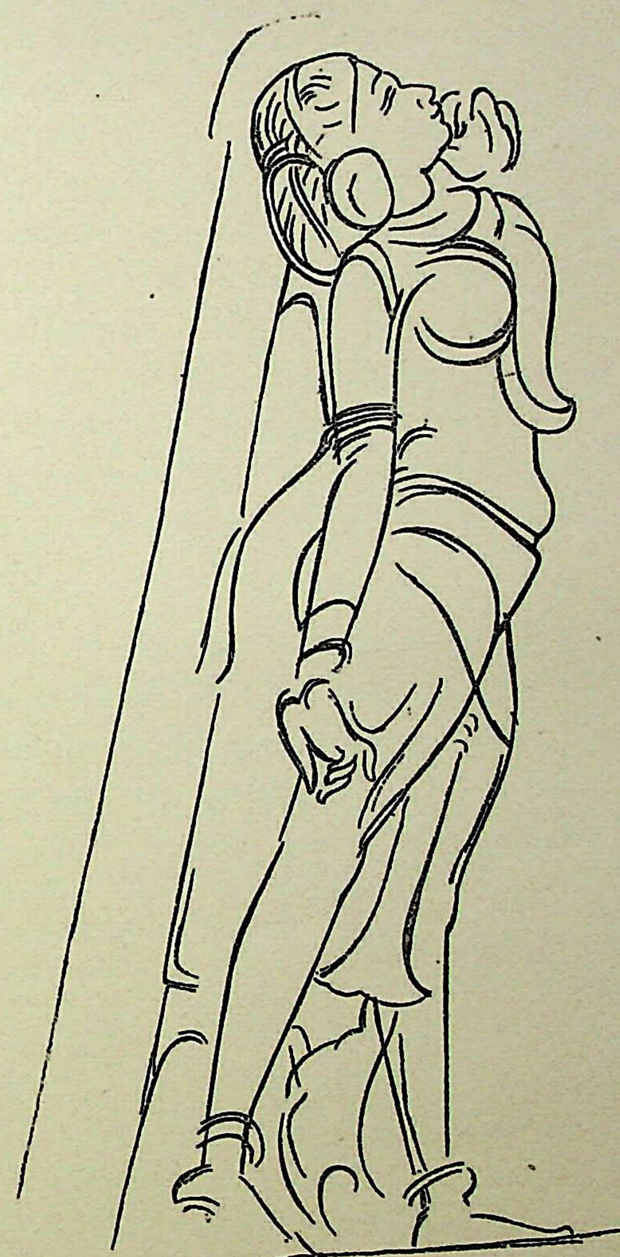
चित्रण करते हैं। सामाजिक साधारणीकरणकी प्रक्रियासे नायक सामान्यके समकक्ष हो कर आकर्षित एवं तन्मय हो जाता है। इसी स्थितिमें अन्तःकरणके आनन्दांशका उद्रेक होता है और सहृदय परितृप्तिका अनुभव करता है। कालिदास प्रायः इस तल्लीनताके भावको 'निर्निमेष आँखोंसे पीना' कहते हैं। कुमार-सम्भवके सातवें सर्गमें शिव पार्वतीसे विवाह करने जब हिमालयके नगरमें आये तो सब सुन्दरियाँ काम-काज छोड़कर वरको देखनेके चावसे अपने भवनोंकी छतों पर आ खड़ी हुईं। इस सौन्दर्य-पानको कवि यों अभिव्यक्त करते हैं: "तमेकदृश्यं नयनैः पिबन्त्यो नार्यो न जग्मुः विषयान्तराणि। तथा हि शेषेन्द्रिय-वृत्तिरासां सर्वात्मना चक्षुरिव प्रविष्टा।।" तल्लीनताके भावकी यह अभिव्यक्ति कालिदासको इतनी प्रिय है कि रघुवंशके सातवें सर्गमें इन्दुमतीको ब्याह कर ले जाते हुए अजको देखती हुईं नगर-सुन्दरियाँ भी कविको ठीक ऐसी ही प्रतीत हुईं — "ता राघवं दृष्टिभिरापिबन्त्यो नार्यो न जग्मुर्विषयान्तराणि। तथा हि शेषेन्द्रियवृत्तिरासां सर्वात्मना चक्षुरिव प्रविष्टा।" सखियों सहित शकुन्तलासे मिलनेके पश्चात् दुष्यन्तको यद्यपि अनिच्छापूर्वक लौटना पड़ा, परन्तु उसका मन शकुन्तलामें अटक कर छटपटा रहा था — "गच्छति पुरः शरीरं धावति पश्चादसंस्तुतं चेतः। चीनांशुकमिव केतोः प्रतिवातं नीयमानस्य।" सौन्दर्यके प्रति मनकी इसी संलग्नताको प्रकारान्तरसे कालिदास यों कहते हैं: "अनुयास्यन् मुनितनयां सहसा विनयेन वारित-प्रसरः। स्थानादनुच्चलन्नपि गत्वेव पुनः प्रतिनिवृत्तः।।" सखियोंके कहने पर प्रेम-पत्र लिखती हुई सौन्दर्य-की देहधारिणी प्रतिमा शकुन्तलाको दुष्यन्त तन्मय हो कर निर्निमेष चक्षुसे देखता है — "स्थाने खलु विस्मृत-निमेषेण चक्षुषा प्रियामवलोकयामि।" प्रथम परिचयके उपरान्त विक्रमको छोड़कर जाती हुई उर्वशी उसके मनको हठात् खींच ले जाती है — "एषा मनो मे प्रसभम् . . . सुरांगना कर्षति खण्डिताग्रात् सूत्रं मृणाला-दिव राजहंसी।" सौन्दर्य मनके माध्यमसे व्यक्तिको पूर्णतः अपनी ओर खींच लेता है। विवाह-वेषमें सुसज्जित अद्वितीय रूपवती इन्दुमती जब स्वयंवर-सभामें आई तो सैकड़ों आँखें उसे एक टक हो कर देखने लगीं। देखते ही सब राजाओंके मन उस पर जा अटके। बस उनके शरीर मात्र मंचों पर रह गये — "तस्मिन् विधानातिशये विधातुः कन्यामये नेत्रशतैकलक्ष्ये। निपेतुरन्तःकरणैर्नरेन्द्राः देहैः स्थिताः केवल-मासनेषु।" सौन्दर्यके आकर्षणको कालिदासने अधीरता एवं आतुरतासे भी अभिव्यक्त किया है। रंग-शालामें बैठा अग्निमित्र परदेके पीछे उपस्थित मालविकाको देखनेके लिए इतना उतावला हो जाता है कि उसकी आँखें परदेको ही हटाने पर तुल गई हैं — "नेपथ्यपरिगतायाश्चक्षुर्दर्शनसमुत्सुकं तस्याः। संहर्तुमधीरतया व्यवसितमिव मे तिरस्करणीयम्।"

कवि जिस सौन्दर्यकी अनुभूति करता है ठीक उसीकी अभिव्यक्ति वह नहीं करता। इस अनुभूत सौन्दर्यमें ताजगी एवं नवीनता लानेके लिए वह अपनी परिकल्पना-क्षमतासे इसे परिष्कृत करके सामाजिक-के समक्ष प्रस्तुत करता है। मनुष्यका मन अत्यन्त चञ्चल है। जो रूप उसे एक बार सुहाता है, बार बार देखने पर वही रूप उसे बासा प्रतीत होता है। सौन्दर्यमें नवीनता बनी रहे, उसमें बासापन न आने पाये इसके लिए आवश्यक है कि कलाकार अपनी प्रस्तुतिमें परिवर्तन लाता रहे। महाकवि माघने सौन्दर्य-के इस बिन्दुको ही लक्ष्य करके कहा है: "क्षणे क्षणे यन्नवतामुपैति तदेव रूपं रमणीयतायाः।" गतिका आधार परिवर्तन है। कालिदासने सौन्दर्यका अङ्कन करते हुए 'गति'का सहारा लेकर अपनी नायिकाओंके रूपको सदा नवीन बनाये रखा है। कविने प्रायः गतिमय शब्द-चित्र प्रस्तुत किए हैं। मेघदूतकी नायिकाका समस्त अङ्कन प्रायः गति-चित्रोंमें हुआ है। "आलोके ते निपतति पुरा सा बलिव्याकुला वा, मत्सादृश्यं विरहतनु वा भावगम्यं लिखन्ती। पृच्छन्ती वा मधुरवचनां सारिकां पञ्जरस्थां, कच्चिद्भर्तुः स्मरसि रसिके त्वं हि तस्य प्रियेति।" इस प्रकार पूजामें तल्लीन, चित्राङ्कनमें व्यस्त या मैनासे बात करती नायिकाको

अपनी कल्पनाकी सहायतासे रंग-रूप देकर पाठक सर्वदा नवीन रूपमें ही देखता है। विरह-गानमें तल्लीन यक्षिणीकी रूपरेखा अनायास ही प्रत्येक सहृदयकी मानस-सुन्दरी-प्रतिमासे मेल खा जाती है — "उत्सङ्गे वा मलिनवसने सौम्य निक्षिप्य वीणां, मद्गोत्रांकं विरचितपदं गेयमुद्गातुकामा तन्त्रीमार्द्रां नयनसलिलैः सारयित्वा कथञ्चित्, भूयो भूयः स्वयमपि कृतां मूर्च्छनां विस्मरन्ती ॥" विरहसे भारी आँखोंवाली नायिकाका चित्र उपमानकी सहायतासे स्पष्ट होता हुआ भी सामाजिककी कल्पनाके लिए पर्याप्त अवकाश छोड़ देता है। "चक्षुः खेदात् सलिलगुरुभिः पक्ष्मभिः छादयन्तीं, साभ्रेऽह्नीव स्थलकमलिनीं न प्रबुद्धां न सुप्ताम्।" वृक्षोंको सींचती हुई शकुन्तलाका गतिचित्र उसे और भी सुन्दर बना देता है — "स्रस्तांसावतिमात्रलोहिततलौ बाहू घटोत्क्षेपणात्, अद्यापि स्तनवेपथुं जनयति श्वासः प्रमाणाधिकः। बद्धं कर्णशिरीषरोधि वदने घर्माम्भसां जालकं, बन्धे स्रंसिनि चैकहस्तयमिताः पर्याकुला मूर्धजाः।" नृत्य प्रस्तुत करनेके उपरान्त जाती हुई मालविकाको विदूषकने रोक लिया। घूम कर खड़ी हुई मालविकाके माध्यमसे कालिदासने अनूठे सौन्दर्यकी अभिव्यञ्जना की है — "वामं संधिस्तिमितवलयं न्यस्य हस्तं नितम्बे, कृत्वा श्यामाविटपसदृशं स्रस्तमुक्तं द्वितीयम्। पादाङ्गुष्ठालुलितकुसुमे कुट्टिमे पातिताक्षं, नृत्तादस्याः स्थितमतितरां कान्तमृज्वायतार्धम् ॥" कालिदासकी सौन्दर्याभिव्यक्ति, गतिके कारण, क्षण क्षणमें नवीनता लिए हुए सर्वदा सर्वत्र सुन्दर है। उसमें कदापि बासापन अनुभव नहीं होता। अग्निमित्रको मालविकाका सौन्दर्य सदा नवीन ही प्रतीत होता है — "अहो सर्वास्ववस्थासु चारुता शोभान्तरं पुष्यति।" जैसे देहमें आत्मतत्व व्यापक हो कर रहता है उसी प्रकार माध्यममें सौन्दर्य भी सर्वांगीण होता है। मालविकाका सौन्दर्य उसके देहके किसी अंग-विशेषमें नहीं है, वह तो सिरसे पैर तक एकदम सुन्दर है — "अहो सर्वस्थानानवद्यता रूपविशेषस्य।" दुष्यन्त भी सभी अवस्थाओंमें सुन्दर ही है — "अहो सर्वास्ववस्थासु रमणीयत्वमाकृतिविशेषाणाम्। एवमुत्सुकोऽपि प्रियदर्शनो देवः।"

माध्यम कलाकारके अद्भुत सौन्दर्यको केवल अभिव्यक्ति प्रदान करता है। सौन्दर्याभिव्यक्तिका लक्ष्य सहृदयको आनन्द देना है। आनन्दातिरेककी यह अवस्था चित्तमें सत्त्व गुणके उद्रेकसे होती है। इसके लिए तमोगुणके साथ साथ रजोगुणका अभिभव भी आवश्यक है। सौन्दर्यानुभूतिमें यदि आसक्ति एवं उन्मादकता आ जाय तो रजोगुणका उद्रेक होता है। यह न होने पाये इसके लिए सौन्दर्यका पवित्रताके धरातल पर अवस्थित होना आवश्यक है। उन्मादक रूपमें पवित्र सौन्दर्यका-सा स्थायित्व नहीं हो सकता। फलतः सौन्दर्याभिव्यक्तिको स्थायी तथा सत्वोन्मुखी बनानेके लिए इसे पवित्र बनाये रखना परम आवश्यक है। कुमारसम्भवमें महाकवि कालिदासने सौन्दर्यके मूल इस 'पवित्र' तत्त्वको प्रकाशित किया है। पार्वतीने बाल्यकालके बाद यौवनमें प्रवेश किया। यौवनके प्रभावका अत्यन्त शृङ्गारिक वर्णन करके कविने सोलह पद्योंमें (१, ३३-४८) पार्वतीका नखशिख वर्णन किया है। पार्वतीके इस सौन्दर्य-वर्णनसे भी कविको सन्तोष नहीं हुआ। उसका सौन्दर्य अनिर्वचनीय है। ब्रह्माने धरतीके समग्र सौन्दर्यको इकट्ठा करके उसे रचा था। वह तो ब्रह्माकी मानस-सौन्दर्य-प्रतिमा 'तिलोत्तमा' थी — "सर्वोपमाद्रव्यसमुच्चयेन यथा-प्रदेशं विनिवेशितेन। सा निर्मिता विश्वसृजा प्रयत्नादेकस्थसौन्दर्यदिदृक्षयेव ॥" यह पार्वतीके सौन्दर्यका वर्णन अत्यन्त उन्मादक है। हिमालयके शिखर पर शिव तपस्यामें तल्लीन थे। देवोंके कार्यसाधनके निमित्त कामदेव उस स्थान पर विराजमान थे। वसन्त अपने मित्र कामदेवकी जी लगा कर सहायता कर रहा था। हिमालयका वह स्थान सर्वतः शृंगारमय एवं काम-प्रभावित था। पशु पक्षी यक्ष गन्धर्व किन्नर सभी पर इस वातावरणका प्रभाव था। इस शृंगारमय वातावरणके मध्य संयमी शिव समाधिमें बैठे थे। देवदारुके वृक्षके नीचे समाधिस्थ शिवका वर्णन कविने सात पद्योंमें (४४–५०) किया है। पार्वतीका

अद्‌भुत उत्तेजक यौवनसे भरपूर रूप, शृंगारपूर्ण वातावरण, कठोर समाधिमें तल्लीन जितेन्द्रिय देवाधिदेव शिव, तीनोंको कविने एक साथ लाकर खड़ा कर दिया। पार्वती सेवाभावसे शिवके स्थान पर आई। शिवकी समाधि खुलने पर नन्दीकी आज्ञासे परम रूपमती पार्वतीने अन्दर प्रवेश किया। देवोंका कार्य साधनेके लिए कामदेव भी तत्पर हुआ। इस समय क्षण भरके लिए शिवका मन कुछ चञ्चल हुआ — "हरस्तु किञ्चित्परिलुप्तधैर्यश्चन्द्रोदयारम्भ इवाम्बुराशिः। उमामुखे बिम्बफलाधरोष्ठे व्यापारयामास विलोचनानि ॥" परन्तु शिव तुरन्त संभल गये और देवोंके प्रार्थना करते करते कामदेवको भस्म करके अन्तर्धान हो गये। कविने पार्वतीके रूपका नखशिख वर्णन करके उसकी पराजय ही दिखाई है। पार्वतीका वह उद्दाम रूप उसकी अपनी दृष्टिमें भी व्यर्थ था — "व्यर्थं समर्थ्यललितं वपुरात्मनश्च शून्या जगाम भवनाभिमुखी कथञ्चित्।" उसने स्वयं ही अपने उस उन्मादक रूपको कोसा — "निनिन्द रूपं हृदयेन पार्वती।" रूपका साफल्य अपने प्रियको आकर्षित करनेमें है। यदि वही नहीं हुआ तो रूप किस कामका — "प्रियेषु सौभाग्य-फला हि चारुता।" इन्दुमतीसे स्वयम्बरमें अस्वीकार किए हुए सभी राजाओंने भी अपने रूपको ही कोसा था — "भोज्यां प्रति व्यर्थमनोरथत्वात् रूपेषु वेशेषु चाभ्यसूया।" विवाहोपरान्त शिवके लिए सज्जा करती हुई पार्वतीके विषयमें कविने कहा: "हरोपयाने त्वरिता बभूव स्त्रीणां प्रियालोकफलो हि वेषः।" अस्तु, उन्मादक रूपके असफल हो जाने पर पार्वतीने इसमें पवित्रता लानेके लिए तप करना आरम्भ किया। तपस्यासे शिवको जीतनेके लिए उसने फलपर्यन्त तप किया — "फलोदयान्ताय तपः समादधे।" इस उग्र तपश्चर्यासे न केवल वह किन्तु समग्र तपोवन भी पवित्र हो गया — "तपोवनं तच्च बभूव पावनम्।" उसने तपस्याको और उग्र किया। वह अपर्णा हो गई। इस प्रचण्ड तपमें भी पार्वतीमें रूप विद्यमान था — "स्थिताः क्षणं पक्ष्मसु ताड़िताधराः पयोधरोत्सेध निपातचूर्णिताः। वलीषु तस्याः स्खलिताः प्रपेदिरे चिरेण नाभीं प्रथमोदबिन्दवः ॥" केवल अन्तर इतना था कि अब उस रूपमें पवित्रता आ गई थी। इस पवित्रताके कारण अब स्वयं शिवको इसके पास आना पड़ा। शिव न केवल इससे प्रभावित एवं आकर्षित हुए अपितु इस पवित्र सौन्दर्यका दासत्व स्वीकार करनेमें भी उन्हें हिचक नहीं हुई — "अद्य प्रभृत्यवनतांगी तवास्मि-दासः क्रीतस्तपोभिः।" देवाधिदेव परम जितेन्द्रिय शिवसे भी ऊँचा स्थान 'पवित्र सौन्दर्य'का कविको अभिप्रेत है। सत्व भावके उत्कर्षसे आनन्दानुभूतिका ही दूसरा नाम 'पवित्र सौन्दर्य' है और यही वास्त-विक सौन्दर्य है। पवित्रता ही इसकी आत्मा है: जो वास्तविक सौन्दर्य है वह कभी पापोन्मुख हो ही नहीं सकता — "यदुच्यते पार्वती पापवृत्तये न रूपमित्यव्यभिचारि तद्वचः।" इसी पवित्रताके धरातल पर अवस्थित सौन्दर्यकी अभिव्यक्ति कालिदासने की है। संक्षेप, प्रकृतिसे ग्रहण किए गये उपमान, आकर्षण, तल्लीनता, नवीनता इत्यादिके द्वारा कविने अपनी सौन्दर्य-सृष्टिके क्षेत्रको देश, काल एवं व्यक्तिकी दृष्टिसे व्यापक बनाया है।



: પ્રદાન :
શિલ્પ : હઠીસિંગ દેરાસર
અમદાવાદ
: આલેખક :
જગન્નાથ અહિવાસી

સર્જન અને પ્રદાન

यत्रैव विश्वं भवत्येक नीडम् ।

रुद्राक्षं, तुलसी–काष्ठं, त्रिपुंड्रं, भस्मधारणम् ।
यात्रास्नानानि, होमाश्च, जपो वा देवदर्शनम् ।
न एते पुनन्ति मनुजं यथा भूतहितेरतः ।।

☆ ☆ ☆ સંસ્થા-પરિચય

સંપાદકો : ગ્રંથ સંપાદન સમિતિ

મહાત્મા ગાંધી—કીર્તિમંદિર, પોરબંદર :

પોરબંદર શહેરનું નામ રાષ્ટ્રીયક્ષેત્રે અને આંતરરાષ્ટ્રીય ક્ષેત્રે રોશન કરનાર જે વિભૂતિઓ થઈ ગઈ, તેમાં ભક્ત સુદામા અને કર્મયોગી મહાત્મા ગાંધીજી અવિસ્મરણીય રહેશે. પૂ. ગાંધીજીનાં દેશપ્રેમ અને વિશ્વખ્યાતિથી પ્રભાવિત થઈ, શેઠશ્રી નાનજીભાઈ કાલિદાસ મહેતા તેમને પ્રથમ ઈ.સ. ૧૯૧૫માં, પછી '૨૦–'૨૧માં 'શાંતિનિકેતનમાં તથા ઈ.સ. ૧૯૨૨માં અમદાવાદ કૉંગ્રેસ વખતે સાબરમતી આશ્રમમાં મળેલા; ત્યારથી જ કોઈ આંતરતંતુ બંનેના હૃદયને પરસ્પર સાંકળતો રહ્યો હતો.

ઈ.સ. ૧૯૩૫માં શેઠશ્રી નાનજીભાઈ સ્વદેશ આવ્યા ત્યારે પણ ગાંધીજીને મળવા સેવાગ્રામ ગયા હતા. દક્ષિણ આફ્રિકાના શિક્ષણ પ્રધાન શ્રી હૉફમેયરે ગાંધીજન્મ સ્થાનની મુલાકાત લઈને તેમને કહ્યું હતું: "આ મહાપુરુષની મહત્તા સમજી, તેનું ઋણ અદા કરવાનો એક જ માર્ગ છે; અને તે તેની જન્મભૂમિમાં તેનું જીવંત સ્મારક કરવું તે." આ શબ્દો નાનજીભાઈના હૃદયને સ્પર્શી ગયા. ત્યાર બાદ ના. મહારાણા સાહેબને મળી, નગરજનોની એક સભા બોલાવી સ્મારકની વિચારણા કરી.

ઈ.સ. ૧૯૪૪–'૪૫માં શેઠશ્રી નાનજીભાઈ ફરીવાર પૂ. મહાત્માજીને પંચગીનીમાં મળ્યા ત્યારે તેમની પાસે નક્કર યોજના હતી. પૂ. ગાંધીજીની અનુજ્ઞા જોઈતી હતી, જે તેમને લેખિત સ્વરૂપે તા. ૨૭–૨–'૪૬ના રોજ મળી ગઈ. છતાં ૪૫–'૪૬–'૪૭ દરમિયાન આ વાત ચર્ચાતી રહી; છેવટે ભારતની સ્વતંત્રતા અને મહાત્માજીના દેહાંતે આ વાતને વેગ આપ્યો. રૂપિયા ૭૫ હજાર આપી આજુબાજુનાં મકાન ખરીદાયાં અને ૧૯૪૭માં સ્વ. દરબારશ્રી ગોપાળદાસના શુભહસ્તે કીર્તિમંદિરનો શિલારોપણવિધિ થયો. તેનું આયોજન (plan) પોરબંદરના સુપ્રસિદ્ધ શિલ્પી શ્રી પુરષોત્તમભાઈ ડાભીએ કર્યું. આ મંદિર પોરબંદરના પથ્થરનું બને, પ્રાચીન કલાના નમૂનારૂપ બને, તેની ખૂબ કાળજી લેવામાં આવી. પૂ. ગાંધીજીની ભાવના પ્રમાણે 'સર્વધર્મસમભાવ' નિરૂપતાં સૂત્રો અને ઉપદેશ વચનોને તેમાં સ્થાન મળ્યું. આ મંદિર બીજાં મંદિરોની જેમ 'ચીલાચાલુ' ન બની જાય તેની પણ ખેવના રાખવામાં આવી છે. લગભગ રૂપિયા ચારથી પાંચ લાખને ખર્ચે તૈયાર કરાવેલું આ મંદિર પશ્ચિમ ભારત-સૌરાષ્ટ્રમાં અદ્વિતીય અને અનોખી ભાત પાડે છે. આ સ્મારકની ઊંચાઈ પૂ. ગાંધીજીની ઉંમર ૭૯ વર્ષને ખ્યાલમાં રાખી ૭૯ ફૂટ રાખવામાં આવી છે. તેનાં શિખર ઉપર ગાંધીજીએ પાળેલાં વ્રતોનાં પ્રતીક રૂપે કોડિયાં મૂકવામાં આવ્યાં છે. વચ્ચે વિશાળ ચોકની ફરતા આવેલા આરસના સ્તંભોમાં ગાંધીજીને પ્રિય એવાં ભજનો કંડારાયાં છે, તો વચ્ચેનાં શિખર નીચે પૂ. ગાંધીજી અને કસ્તૂરબાનાં પૂર્ણ કદનાં રંગીન ચિત્રો જાણીતા કલાકાર શ્રીયુત ખેરનાં છે. આ ચિત્રોની નીચે પહેલે-બીજે પગથિયે રાષ્ટ્રપિતાના જીવનાદર્શો 'સત્ય'-'અહિંસા' છે. ચારે તરફના સ્તંભો ઉપર ગીતાના શ્લોકો, વેદની ઋચાઓ, સર્વધર્મસમભાવ પ્રેરતી પ્રાર્થના, મંત્રો આદિથી સુશોભિત કરવામાં આવ્યા છે. આ મંદિરની જમણી બાજુ ગાંધીજીના વડવાઓનું જૂનું મકાન છે, તો ડાબી બાજુ ઉપરના ખંડમાં 'ખાદી ગ્રામોદ્યોગ પ્રદર્શન'નું કાયમી આયોજન થયું છે. નીચે કાર્યાલય તેમ જ ગાંધી-વિચાર-પ્રસાર અને પ્રચાર કાર્યાલય છે. જેમાં સર્વોદયની ભાવના વર્ણવતાં પુસ્તકો મળે છે. ઉપરના ભાગમાં મહિલા વાચનાલય તથા ગ્રંથાલય છે.

આવા સુંદર કલાત્મક અને સુશોભિત ગાંધીસ્મારક કીર્તિમંદિરનું ઉદ્‌ઘાટન તા. ૨૬–૫–૧૯૫૦ના રોજ ભારતના તે વખતના ગૃહપ્રધાન સરદાર શ્રી વલ્લભભાઈ પટેલને શુભહસ્તે થયું. એ પ્રસંગે શ્રી ઢેબરભાઈ, ના. મહારાણાસાહેબ, સૌરાષ્ટ્રના ઉપ રાજપ્રમુખ, શ્રી મોરારજી દેસાઈ વગેરે ઉપસ્થિત રહ્યા હતા. અત્યારે આ મંદિરનું સંચાલન 'સૌરાષ્ટ્ર રચનાત્મક સમિતિ' કરે છે. ગુજરાત સરકારના પુરાતત્ત્વ ખાતા તરફથી રક્ષિત ઈમારત તરીકે જાહેર થયેલ છે. આ ભવ્ય મંદિરની મુલાકાતે આધુનિક ભારતના તેમ જ દેશવિદેશના અસંખ્ય યાત્રાળુઓ, પ્રવાસીઓ, વિદ્યાર્થીઓ, ખેડૂતો, વ્યાપારીઓ અને ઉદ્યોગપતિઓનો પ્રવાહ ચાલુ જ રહે છે. ગાંધી સ્મારક નિધિના પ્રમુખ સ્વ. શ્રી માવલંકર પણ તેની મુલાકાતે આવી ગયા. તે ઉપરાંત રાષ્ટ્રપતિ ડૉ. રાજેન્દ્રપ્રસાદ, વડા પ્રધાન પંડિત જવાહરલાલ નેહરુ પણ અંજલિ આપી ગયા હતા.

ગાંધીજીના જન્મસ્થાનનો ઓરડો તથા મકાન, કીર્તિમંદિરનું મૂળ મકાન તથા તેની પાછળ આવેલું કસ્તૂરબાનું મકાન — ત્રણેને સંકલિત કરીને એક વિશાળ સ્મારક બનાવવાનાં ચક્રો ગતિમાં છે. ગાંધીજીની જન્મભૂમિ ઉપર જ આસનસ્થ થઈ ગાંધીવિચારનો અભ્યાસ થઈ શકે અને તેમના જીવનમાંથી ભારતની ભાવિ પેઢી પ્રેરણા મેળવે તો કેવું સારું? આ વિચારને કેન્દ્રમાં રાખી ત્યાં અધ્યયન અને અધ્યાપનની સગવડ વધારવાની પણ વિચારણા ચાલે છે.

* * *

૨. આર્યકન્યા ગુરુકુલ — પોરબંદર :

છેલ્લા ત્રણેક દાયકાથી કેવળ સૌરાષ્ટ્ર–ગુજરાત નહીં, પણ ભારતના મોટાભાગની અને પરદેશ વસતા આપણાં ગુજરાતી કુટુંબોની કન્યામાં આર્યનારીની ભાવનાઓ સિંચતું આર્યકન્યા ગુરુકુલ, પોતાના કીર્તી-સુવાસથી આજે તો સારી પેઠે જાણીતું ને માનીતું છે; પણ તેનો જન્મ કયાં, કયારે, કેવા સંજોગોમાં અને કેવી રીતે થયો એ જાણવું પણ રસપ્રદ થઈ પડે તેમ છે.

વિચારનું બીજ :

ઈ.સ. ૧૯૩૫માં વડોદરા આર્યકન્યા વિદ્યાલયના સંચાલક કર્મવીર પંડિત શ્રી આનંદપ્રિયજી પોતાની સંસ્થાની બાળાઓ સાથે પૂર્વ અને દક્ષિણ આફ્રિકાના પ્રવાસે ગયા હતા. તેમાં શેઠશ્રી નાનજીભાઈનાં સુપુત્રી સવિતાકુમારી અને તેમનાં સખી મંજુલા પણ હતાં. આ પ્રવાસીમંડળ આફ્રિકાનાં મુખ્ય શહેરોમાં પોનાના વ્યાયામના અને વકતૃત્વકળાના પ્રયોગો રજૂ કરતું, ત્યારે ભલભલા વ્યાપારીઓ-ઉદ્યોગપતિઓ તેનાથી પ્રભાવિત થઈને મોંમાં આંગળાં નાખી જતા. આ સદ્‌ગૃહસ્થોમાંના એક તે શેઠશ્રી નાનજીભાઈ કા. મહેતા. જિંજામાં ભરાયેલી જાહેરસભામાં તેમણે વચન આપ્યું, "જો વડોદરા જેવું ગુરુકુલ સૌરાષ્ટ્ર–પોરબંદરમાં સ્થપાય, તો હું રૂપિયા બે લાખ આપવા તૈયાર છું." વચન સંકલ્પ બન્યો. 'માણસ માટે અશકય શું છે?' નેપોલિયને પૂછયું છે.

સંસ્થાનો જન્મ :

ઈ.સ. ૧૯૩૫માં, સં. ૧૯૯૩ના કારતક સુદ ૧૧ને દિને હરિજન બાળાના શુભહસ્તે આ સંસ્થાનો પાયો નાખવામાં આવ્યો. એ માટેની જમીન પોરબંદરના ના. મહારાણા શ્રી નટવરસિંહજીએ નજીવી કિંમતે આપી; મકાનોનું પ્રારંભિક બાંધકામ શરૂ કર્યું; જે સાતેક માસના ટૂંકા ગાળામાં પૂરું કર્યું. ઈ.સ. ૧૯૩૭ના ડિસેમ્બરની ૫મી તારીખે ના. મહારાજાએ તેનું વિધિસર ઉદ્‌ઘાટન કર્યું. ત્યારથી આજ સુધી ઉપરોક્ત સંસ્થા ક્રમશઃ વિકાસ સાધી રહી છે. આવી સુંદર શૈક્ષણિક અને સાંસ્કૃતિક સંસ્થા ભારતભરમાં વિખ્યાત છે. તેને શેઠશ્રી નાનજીભાઈનાં હૂંફ અને વાત્સલ્ય સાંપડયાં છે. તેમના કુટુંબનાં પ્રેમ

અને મમતા મળ્યાં છે. શેઠશ્રીનાં સુપુત્રી શ્રી સવિતાબહેનનું માર્ગદર્શન અહર્નિશ મળતું રહ્યું છે. આજે આ ગુરુકુલની કુલભૂમિ ઉપર ગુરુકુલ અને કૉલેજ મળી લગભગ ૧,૦૦૦ બાળાઓ સર્વાંગી, સુસંવાદિત અને સમતુલિત વિકાસ સાધે તેવું શિક્ષણ લઈ રહી છે. માત્ર શિક્ષણ જ નથી લઈ રહી, પણ ઉત્તમ ચારિત્ર્યનું ઘડતર અને ચણતર કરી રહી છે.

સંસ્થાનાં આદર્શ અને ભાવના :

આ સંસ્થા પ્રાચીન ગુરુકુલની પરંપરા પ્રમાણે બાળાઓને સંપૂર્ણ કેળવણી આપી રહી છે. તેમાં આશ્રમજીવનના સ્નેહ અને સહકાર, સંપ અને સુમેળ મુખ્ય ભાગ ભજવે છે. શરીર ઉપરાંત મન, હૃદય અને આત્માની કેળવણી અહીં કેન્દ્રસ્થાને છે. સંસ્થાનો આદર્શ માતૃત્વની પવિત્ર ભાવનાને જન્મ અને પોષણ આપી, સશક્ત, તંદુરસ્ત અને પ્રેરક નારીત્વ નિર્માણ કરવાનો છે. સંસ્થાની ભાવના સ્ત્રીજાતિની ઉન્નતિ કરી, તેનું પછાતપણું દૂર કરી, તેને અબળામાંથી સબળા બનાવવાનો છે. તેને માટે કાર્યકર્તાઓ, ગુરુઓ, સેવિકા બહેનો અને આશ્રમ–અધિષ્ઠાત્રિઓ નિષ્ઠાપૂર્વક પ્રયાસ કરી રહ્યાં છે. આ પ્રયાસમાં મુખ્ય ફાળો શેઠશ્રી નાનજીભાઈ, તેમનાં સુપુત્રીઓ અને આખા કુટુંબનો છે જ. અહીં સ્ત્રીજાતિને અનુરૂપ અને અનુકૂળ શિક્ષણપ્રબંધ છે.

આ સંસ્થામાં ભણતી બાળા બ્રહ્મચારિણીને નામે સંબોધાય છે. તેણે 'ગણવેશ', બ્લ્યુ ચડ્ડી અને સફેદ ખમીસ ધારણ કરવાનું હોય છે. આ સંસ્થા આર્યસમાજની સાંસ્કૃતિક ભાવના મુજબ ચાલે છે. તેમાં શ્રેણી ૪થી ૧૧ સુધીનું શિક્ષણ અપાય છે. લગભગ ૯ થી ૧૦ વર્ષની બાળાએ જો ત્રીજું ધોરણ પાસ કર્યું હોય તો, તે પ્રવેશયોગ્ય ગણાય છે. લગભગ ૭ વર્ષ સુધી શિક્ષણ લઈ બાળા જ્યારે પોતાને ઘરે પાછી ફરે છે, ત્યારે તે કૌમાર્યમાંથી તારુણ્યમાં પ્રવેશી ચૂકી હોય છે. તે દરમ્યાન તેનું શરીર સુદૃઢ અને તંદુરસ્ત બની ચૂકયું હોય છે. તેમાં સંસ્થાનું નિયમિત જીવન, સાત્ત્વિક આહાર અને વ્યાયામ જેવી પ્રવૃત્તિએ મુખ્ય ભાગ ભજવ્યો હોય છે. મહર્ષિ દયાનંદે પ્રબોધેલા આર્યસમાજના નિયમો મુજબ તેનામાં વેદમંત્રોનું જ્ઞાન, ધર્મપ્રેમ, વ્યક્તિ અને સમષ્ટિને ઓળખવાની શક્તિ, ઉપરાંત સામાન્ય સમજણ, સંસ્કાર અને ભારતીય દૃષ્ટિ આવી હોય છે.

સંસ્થાનો આશ્રમ–વિભાગ :

સંસ્થાનો આ વિભાગ એક મોટા સંયુક્ત કુટુંબનો ખ્યાલ આપે છે. આ વિભાગના વડાં મુખ્ય અધિષ્ઠાત્રી શ્રી ગોદાવરીબહેન પટેલ છે, જેઓ છેલ્લાં પચ્ચીસ વર્ષથી સંસ્થાને અહર્નિશ સેવા આપી રહ્યાં છે. તેમના હાથ નીચે લગભગ પંદરેક આશ્રમ અધિષ્ઠાત્રીઓ, સેવિકાબહેનો કન્યાઓની દેખરેખ અને સારસંભાળ રાખે છે. આશ્રમનો વહીવટ સરળતાથી ચાલે તેને માટે ટુકડીઓ અને વિભાગોમાં વહેંચી નાખવામાં આવ્યો છે. આ સંસ્થા લગભગ ૬૦ એકરના વિશાળ જમીનના ફલક ઉપર વિસ્તરેલી છે, જેમાં મુખ્યત્વે બહાર કાર્યાલય વિભાગ, અંદર વિદ્યાલય અને આશ્રમ વિભાગ, વચ્ચે વિશાળ રમતગમતનું ચોગાન અને તેની વચ્ચે આવેલું અષ્ટકોણાકૃતિવાળું પ્રાર્થનામંદિર કે જેની અંદર યજ્ઞકુંડ છે અને ફરતા વેદમંત્રો આરસમાં કોતરેલા છે. જમણી બાજુ સરસ્વતી મંદિર તેમ જ ડાબી બાજુ ચિકિત્સાલય, અને ભોજન માટેનું રસોડું, ભોજનશાળા અને કોઠાર આવેલાં છે. આશ્રમની પાછળ તરવાનો વિશાળ હોજ છે.

બાળાઓ પોતાનું દૈનિક કાર્ય વહેલી સવારથી એટલે કે લગભગ પાંચ વાગ્યાથી શરૂ કરી દે છે. દરરોજ સવારે ૬ વાગે પ્રાતઃહવન, ૮ થી ૧૦ સુધી સ્વાધ્યાય, ૧૧ થી ૫ સુધી વિદ્યાલય કાર્ય અને સાંજે ૬ થી ૭ રમતગમતો, શારીરિક કવાયતોનો કાર્યક્રમ હોય છે. એ બધા કાર્યક્રમોમાં બાળાઓ હળીમળીને સંપ-સહકારથી

રહે છે, એટલું જ નહીં પણ નાની બાળાઓ મોટી બાળાઓને સાચવે છે. કપડાં ધોવાનું કાર્ય તેઓ સ્વયં કરી લે છે. અહીં પ્રાચીન ભાષા સંસ્કૃતનું શિક્ષણ શરૂઆતથી જ અપાય છે. નાની બાળાઓ પણ વેદમંત્રો અને ઋચાઓ સુંદરરીતે ગાય છે. રાત્રે ૮ થી ૧૦ સુધી વાચન, મનન અને અધ્યયન ચાલે છે. ત્યાર બાદ લગભગ રાત્રે ૧૦ વાગે સૂવાનો ઘંટ વાગે છે. આમ ચોવીસે કલાક બાળાઓ કાર્યરત રહેતી હોવાથી શિક્ષણ અને સંસ્કાર સાથે વ્યવસાયાત્મિકા બુદ્ધિ કેળવે છે.

વિદ્યાલય–વિભાગ :

સંસ્થાનો આ વિભાગ સવારે ૧૧ થી ૫ સુધી કાર્ય કરે છે. તે દરમિયાન બાળાઓને અહીં વિવિધ શાળાકીય વિષયોનું શિક્ષણ મળે છે, જેમાં ભાષાઓ, સંસ્કૃત, ગુજરાતી, હિંદી અને અંગ્રેજી સાથે સમાજશાસ્ત્ર, વિજ્ઞાન, ભૂગોળ ઇ૦ શિખવવામાં આવે છે. હિંદીશિક્ષણ માટે 'રાષ્ટ્રભાષા પ્રચાર સમિતિ'ની પરીક્ષાઓ આપી શકાય છે. ચિત્રકલાનું શિક્ષણ બાળાઓ સારી રીતે લઈ શકે એ માટે ખાસચિત્રકલા વર્ગનું આયોજન કર્યું છે, તે ખૂબ જ સાધનસંપન્ન છે. તેમાં વર્ષોથી નિષ્ઠાપૂર્વક શ્રી જગજીવનભાઈ માવદીયા બાળાઓને 'એલિમેન્ટ્રી, ઈન્ટરમિજીએટ' જેવી પરીક્ષાઓ માટે તૈયાર કરે છે. તે ઉપરાંત સીવણ-ભરતગૂંથણનો પણ એક ખાસ વર્ગ છે. જેમાં બાળાઓ મશીન ઉપર શિવણ—માંઝો, મફલર, ફ્રોક વગેરે સીવે છે. તે ઉપરાંત વિશાળ પ્રયોગશાળા અને ગ્રંથાલય છે. બાળાઓને રાષ્ટ્રીય રીતે ઉપયોગી એન. સી. સી.ની તાલીમ પણ અપાય છે. તેમાં મુખ્યત્વે શુટિંગ, ઘોડેસવારી વગેરેનો સમાવેશ થાય છે. 'પ્રાથમિક સારવાર' (First aid)ના વર્ગો ઉપરાંત ગર્લ્સગાઈડની પણ પ્રવૃત્તિ અહીં રખાય છે. પાકશાસ્ત્ર (Cooking) ની પણ અલગ સગવડ છે. 'રોટલી વણવાનું યંત્ર', 'લોટ બાંધવાનું યંત્ર', 'ઇટાલિયન ફર્નેશ' વગેરે સંસ્થાના રસોડા—વિભાગનાં ખાસ આકર્ષણો છે.

સરસ્વતી સભા અને નેતૃત્વની તાલીમ :

આ સંસ્થાનું બીજું આકર્ષણ તે 'સરસ્વતી સભા'નું આયોજન અને સંચાલન છે. દર શનિવારે બપોરે આ સભા યોજાય છે. તેમાં બાળાઓ વિવિધ વિષયો ઉપર પોતે લખેલા નિબંધોનું વાચન કરે છે, ભજન કે ગીતો ગાય છે, જેથી સભાક્ષોભ દૂર થાય છે અને જાહેરમાં બોલવાની તાલીમ મેળવવાથી તેમનામાં નિર્ભયતા અને જુસ્સો પેદા થાય. દર રવિવારે બપોરે આ જ પ્રમાણે સંસ્કૃત—સભા પણ મળે છે. આ ઉપરાંત વારતહેવારે તેમ જ વાર્ષિક ઉત્સવો પ્રસંગે યોજાતા સાંસ્કૃતિક કાર્યક્રમો બાળાઓની અભિનય, ને નૃત્ય-નાટ્યશક્તિઓને ખીલવે છે. આ સંસ્થાના આવા કાર્યક્રમો પ્રેક્ષકોમાં રસસમાધિ જગાવે છે. રાસ, ગરબા, કૂચગીતો, દુહાની રમઝટ દ્વારા એક પ્રકારના આનંદની અનુભૂતિ થાય છે. સંસ્થા વેષભૂષા ઘરેણાં, સન્નિવેશ વગેરે બાબતોમાં સમૃદ્ધ હોવાથી બાળાઓ તેનો પૂરેપૂરો લાભ લે છે. આ સંસ્થાને પોતાનો અલગ સંગીત—વર્ગ, તેમ જ કૉલેજનું નટરાજ મંદિર હોઈ પદ્ધતિસરની તાલીમ આપી શકાય છે. આજની બાળા આવતી કાલની માતા તો છે જ, પણ તે ભવિષ્યમાં પોતાના કુટુંબને યોગ્ય દોરવણી આપી શકે એ વિચારને કેન્દ્રમાં રાખી તે પુરુષ કરતાં કોઈ પણ રીતે ઊતરતી કક્ષાની નથી એવું અનુભવે છે. શરીરસૌષ્ઠવ, ખડતલતા સાથે નિર્ભયતા, બૌદ્ધિક અને હાર્દિક શક્તિ એમ વિવિધ ક્ષેત્રે સંસ્થાનું પ્રદાન વિશિષ્ટ છે.

પ્રદર્શનો, ઉત્સવો અને સંસ્કાર–કાર્યક્રમો :

લગભગ દર વર્ષે સંસ્થા સ્થાપનાદિન તેમ જ પૂ. કુલપિતાજી શ્રી નાનજીભાઈના જન્મદિનને કેન્દ્રમાં રાખી એક મોટા વાર્ષિક ઉત્સવનું આયોજન કરે છે. આ ઉત્સવમાં શહેરના પ્રતિષ્ઠિત નાગરિકો ઉપરાંત વિવિધ સંસ્થાઓને આમંત્રણ અપાય છે. પૂ. કુલપિતાજીના બૃહદ્ પરિવારનાં સભ્યો, સગાંસંબંધીઓ,

મિત્રો, વડીલો અને આમંત્રિતો તેમાં ખાસ હાજરી આપે છે. તે ઉપરાંત દેશના સન્માનનીય રાષ્ટ્રીય નેતાઓ, કલાકારો, સંગીતકારો, નૃત્ય-નાટ્ય-નિષ્ણાતો પણ સંસ્થાને આંગણે આવી પ્રેરણા આપે છે. લગભગ ત્રણ દિવસ ભરચક કાર્યક્રમ રાખવામાં આવે છે. તેમાં બાળાઓ નાટિકા, રાસ, ગરબા, ભજનો, ગીતો ઇ. કાર્યક્રમો રજૂ કરે છે. તેમાં છેલ્લે ઈ. સ. ૧૯૬૭ના ડિસેમ્બરની તા. ૨, ૩, ૪ અને ૫મીએ ઊજવાયેલા વાર્ષિક ઉત્સવે વિશિષ્ટ ભાત પાડી હતી, કારણ કે આ દિવસોએ શેઠશ્રી નાનજીભાઈ પોતાના જીવનનાં ૮૦ વર્ષ પૂરાં કરી ૮૧માં વર્ષમાં પ્રવેશ્યા હતા. આ શુભ પ્રસંગે ગુજરાતના કલાગુરુ રવિશંકર રાવળ, એડમિરલ શ્રી નંદા, વિદ્વાન અને વયોવૃદ્ધ સાક્ષર શ્રી કાકા કાલેલકર અતિથિવિશેષ તરીકે પધાર્યા હતા.

દર વર્ષે યોજાતા વાર્ષિક ઉત્સવ નિમિત્તે સંસ્થાનો વિદ્યાલય વિભાગ શૈક્ષણિક પ્રદર્શન યોજે છે; તે દ્વારા વિદ્યાર્થિની બહેનો પોતાની કલાની દૃષ્ટિ વિકસાવે છે. તેમાં મુખ્યત્વે ચિત્રકલા વિભાગ, સાહિત્ય અને સંસ્કૃતિ વિભાગ, ભરતગૂંથણ-શિવણ વિભાગનું આયોજન ધ્યાન ખેંચનારું બની રહે છે. રંગોળી-પ્રદર્શન આકર્ષક પુરવાર થાય છે. તે ઉપરાંત રમતગમત અને વ્યાયામનો સમારોહ યોજાય છે. તેમાં બાળાઓ, લાઠી, લેઝિમ, ડમ્બેલ્સ, ભાલા, છરા ઇત્યાદિના હૃદયંગમ પ્રયોગો રજૂ કરે છે.

પ્રવાસો, પર્યટનો, ઐતિહાસિક અને સાંસ્કૃતિક સ્થળોની મુલાકાતો :

આ સંસ્થાએ શિક્ષણમાં પ્રવાસ અને પર્યટનનું મહત્ત્વ સ્વીકાર્યું છે. અવારનવાર ગુરુકુલની વિદ્યાર્થિની બહેનો આજુબાજુનાં સ્થળો—જેવાં કે ઘુમલી, મિયાણી, જૂનાગઢ, જામનગર, દ્વારકા અને સોમનાથ તો જાય જ છે. પણ તે ઉપરાંત ઉનાળાના વેકેશનમાં સમગ્ર ભારતના પ્રવાસોનું આયોજન પણ થાય છે. આ પ્રવાસો બહેનોના માનસને વિકસાવી, વિસ્તારવામાં અદ્‌ભુત ફાળો આપે છે. બાળાઓ જ્યારે ઐતિહાસિક અને સાંસ્કૃતિક સ્થળની પ્રત્યક્ષ મુલાકાત લે છે, ત્યારે તેનાથી ખૂબ જ પ્રભાવિત થાય છે. બાળકમાં સ્વાભાવિક રીતે જ રહેલી નવું નવું જોવા, જાણવા, અનુભવવાની કુતૂહલવૃત્તિ આથી ઠીક અંશે સંતોષાય છે. જ્યાં સુધી માનવી યાત્રા કરતો નથી, ત્યાં સુધી તેનામાં રહેલાં સંકુચિત વૃત્તિ અને અહંભાવ નાબૂદ થતાં નથી. યાત્રા, પર્યટન, પ્રવાસ કરવાથી દેશ, દુનિયાના લોકોનાં સુખદુ:ખનો ખ્યાલ આવે છે. ભૂતકાળનો વારસો અને ઇતિહાસ તેમ જ ભૂગોળનું જ્ઞાન મળે છે. આવા ઉનાળાના પ્રવાસો મુખ્યત્વે ટ્રેનના સ્પેશ્યલ ડબ્બામાં અથવા કયારેક ટ્રેનને રિઝર્વ કરીને યોજવામાં આવે છે. નાનામોટા બે-ત્રણ પ્રવાસોમાં ઘણી વાર વિભાગીકરણ કરી તેને ઉત્તર-દક્ષિણ કે પૂર્વ-પશ્ચિમનો પ્રવાસ એવું નામ આપવામાં આવે છે. ગુરુકુળ-ની બાળાઓ કાશ્મીર, દાર્જિલિંગ, આસામ સુધી જઈ આવી છે. પૂર્વમાં કલકત્તા તો પશ્ચિમમાં દ્વારકા ને દક્ષિણમાં છેક રામેશ્વર સુધી જઈ આવી છે. આવા પ્રવાસોમાં ઐતિહાસિક, ભૌગોલિક, ઔદ્યોગિક તેમ જ સાંસ્કૃતિક સ્થળોને ખાસ કેન્દ્રમાં રાખવામાં આવે છે.

અવારનવાર યોજાતા પ્રવાસો માટે સંસ્થાએ 'બે બસ' કાયમ માટે રાખી છે. સૌરાષ્ટ્રના આજુબાજુનાં સ્થળોમાં જઈ બાળાઓ લોકજીવનનો અભ્યાસ કરે છે. સૌરાષ્ટ્રની લોકસંસ્કૃતિ, ગ્રામ્ય આબોહવા, દુહા અને લોકગીતોની રમઝટ એ તેનું આગવું પ્રદાન છે. જૂનાગઢ મુકામે શેઠશ્રીએ વિકસાવેલ રાયજીબાગમાં બાળાઓને રહેવાની ખાસ ગોઠવણ કરવામાં આવી છે. ગુરુકુલની બાળાઓએ કરેલા મુખ્ય મુખ્ય પ્રવાસોની નોંધ નીચે મુજબ છે :

ઈ. સ. ૧૯૪૬ નવેમ્બર —ગુજરાતી સાહિત્ય સંમેલન, રાજકોટ
ઈ. સ. ૧૯૪૭ ડિસેમ્બર —મુંબઈ, પૂના, પંચગની, મહાબળેશ્વર વગેરે
ઈ. સ. ૧૯૫૦ નવેમ્બર —અજંટા, ઈલોરા, નાશિક, ત્ર્યંબક, દેવલાલી વગેરે

ઈ. સ. ૧૯૫૨ મેથી સપ્ટેમ્બર	—આફ્રિકા ખંડ, કેનિયા, યુગાન્ડા, ટાંગાનિકા.
ઈ. સ. ૧૯૬૦ મે, જૂન	—આબુ, અજમેર, મથુરા, આગ્રા, હરદ્વાર, કેદારનાથ
ઈ. સ. ૧૯૬૧ જૂન	—દક્ષિણમાં કન્યાકુમારી, રામેશ્વર, શિવકાંચી, હૈદરાબાદ

સંસ્થાનું ત્રૈમાસિક 'ભારતી' :

ઉપરોક્ત સંસ્થા વર્ષમાં ચાર 'ભારતી'ના અંક બહાર પાડે છે. એ દ્વારા બાળા પોતાનાં લેખન, મનન અને ચિંતનની શક્તિ વિકસાવે છે. બાળાઓ તેમાં નિબંધો, પત્રો, પ્રવાસવર્ણનો વગેરે લેખ રૂપે આપે છે. શિક્ષકો અને સંસ્થાપ્રેમીઓ પણ પોતાના લેખો આપીને તેને પ્રોત્સાહન આપે છે. બાળાઓની પ્રવૃત્તિઓ અને સંસ્થા સમાચારને તેમાં ખાસ સ્થાન આપવામાં આવે છે. તે ઉપરાંત વર્ષ દરમ્યાન ઊજવાતા તહેવારો ધાર્મિક, રાષ્ટ્રીય તેમ જ સંસ્થાને લગતા ઉત્સવોને લગતી પૂરી માહિતી આપવામાં આવે છે.

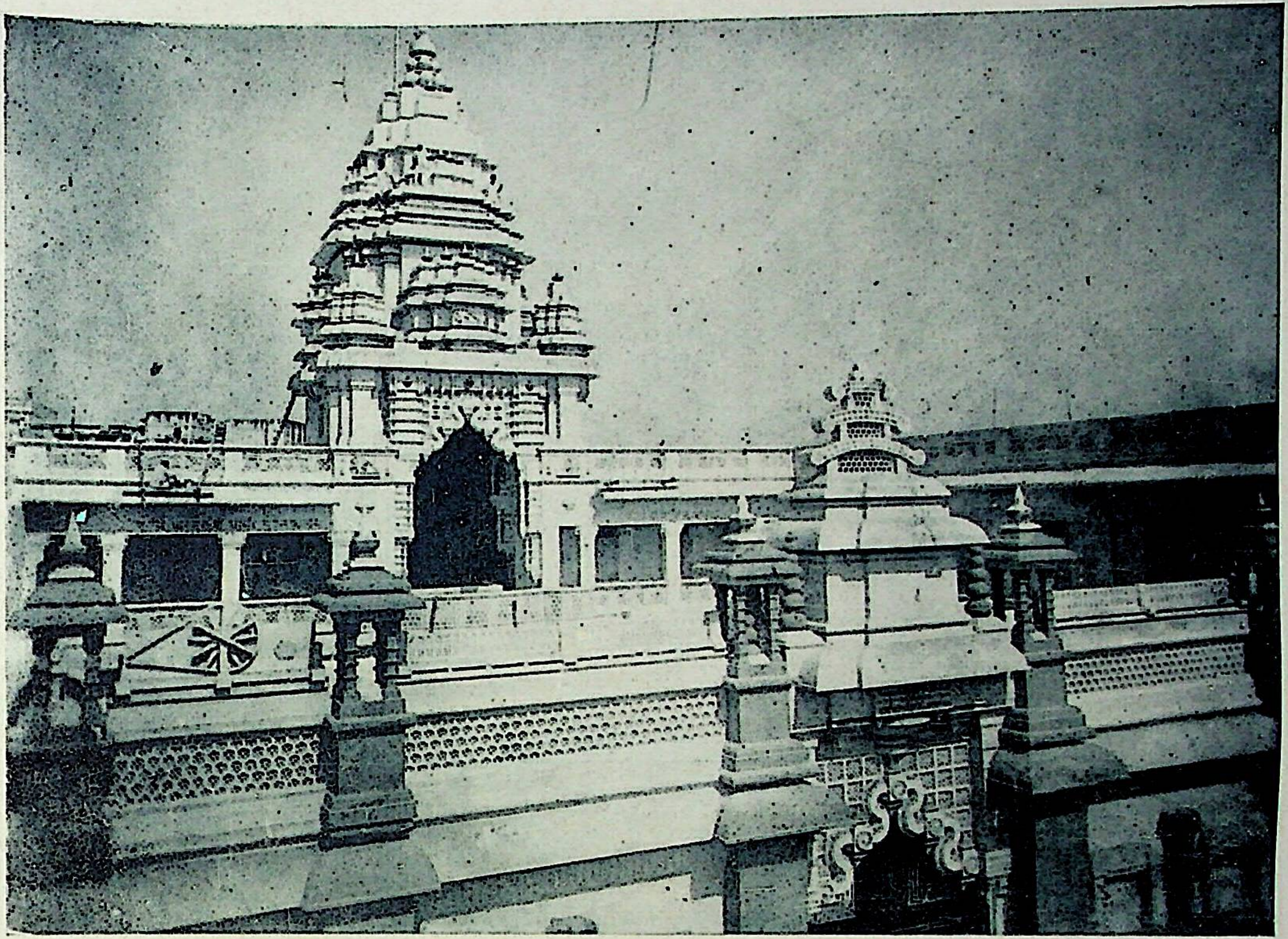
વિહંગાવલોકન અને ઉપસંહાર :

આમ, આપણે જોઈશું તો જણાશે કે એક શુભ ઘડીએ કરાયેલો પવિત્ર સંકલ્પ કેટલી બધી વ્યક્તિઓના જીવનપરિવર્તનનું નિમિત્ત બને છે? ઈ.સ. ૧૯૪૦થી વડોદરા ગુરુકુળ છોડયા બાદ પૂ. શ્રી સવિતાબહેન આ સંસ્થાનાં માર્ગદર્શક પ્રેરણામૂર્તિ થઈ ચૂક્યાં છે. ઈ.સ. ૧૯૩૫માં શરૂ થયેલી આ સંસ્થા પોતાના જીવનનાં ૩૫ વર્ષ પૂરાં કરી ૧૯૭૦માં પ્રૌઢાવસ્થામાં પ્રવેશી ચૂકી છે, ત્યારે તેની પાસે ૬૦ એકર જમીન ઉપર છવાયેલાં-પથરાયેલાં લાખો રૂપિયાનાં મકાનો સાથે લગભગ રૂપિયા ૯૦ લાખનું ટ્રસ્ટ ધરાવે છે. આ ટ્રસ્ટે ઈ. સ. ૧૯૬૭માં ગુરુકુલ મહિલા મહાવિદ્યાલય—આર્ટ્સ કૉલેજ પુન: શરૂ કરી છે કે જે સૌરાષ્ટ્ર યુનિવર્સિટી સાથે સંકળાયેલી છે.

શરૂઆતથી જ પંડિત ચેતરામજી અને શાંતાબહેન વર્માની દેખરેખ નીચે શરૂ થયેલી આ સંસ્થાને પૂ. ચતુરકાકા તથા શ્રી શંકરદેવજી વિદ્યાલંકાર જેવા ભેખધારી પુરુષો મળ્યા છે, જેને પરિણામે વિકસતી સંસ્થાએ ઈ. સ. ૧૯૫૩થી એસ. એસ. સી. પરીક્ષાનો અભ્યાસક્રમ શરૂ કર્યો છે તેનાં પરિણામો નીચે મુજબ છે :

ઈ.સં. ૧૯૫૩—	૬૨ ટકા	ઈ.સ. ૧૯૬૧—	૧૦૦ ટકા
,, '૫૪—	૭૮ ,,	,, '૬૨—	૮૪ ,,
,, '૫૫—	૭૮ ,,	,, '૬૩—	૮૬ ,,
,, '૫૬—	૯૩ ,,	,, '૬૪—	૬૬ ,,
,, '૫૭—	૮૦ ,,	,, '૬૫—	૮૪ ,,
,, '૫૮—	૯૨ ,,	,, '૬૬—	૮૨ ,,
,, '૫૯—	૧૦૦ ,,	,, '૬૭—	૫૫ ,,
,, '૬૦—	૮૦ ,,	,, '૬૮—	૬૮ ,,

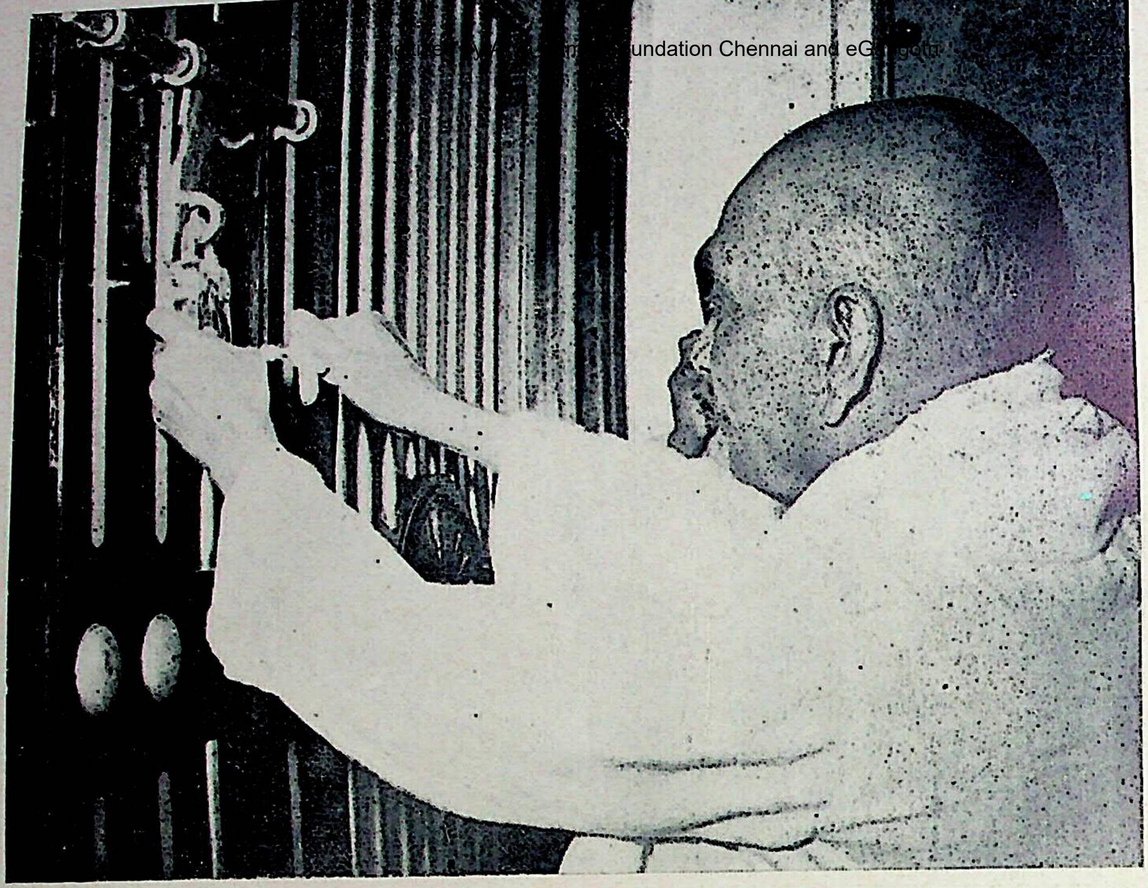
સંસ્થા પાસે બાળાઓને શૈક્ષણિક ફિલ્મો બતાવવા માટેનાં બે પ્રોજેક્ટરો છે, જેમાં અવારનવાર રાષ્ટ્રીય અને આંતરરાષ્ટ્રીય શિક્ષણને લગતી ફિલ્મો, ડોક્યૂમેન્ટરીઓ વગેરે બતાવવામાં આવે છે. સંસ્થા પોતે પણ પ્રસંગોપાત્ત ફિલ્મો ઉતારી બાળાઓને બતાવે છે. બાળાઓને હરવાફરવા માટે વિશાળ બગીચો—'રાજવાડી' છે, તેમાં આવેલું ભારતમંદિર અને તેની સામે આવેલું 'તારામંદિર' પ્રેક્ષકોના આકર્ષણરૂપ બન્યાં છે. તારામંદિર દ્વારા બાળાઓ આજના અવકાશયુગમાં વિકસી રહેલા ખગોળશાસ્ત્રનું જ્ઞાન મેળવે છે અને ભૂગોળના જ્ઞાનને સુદૃઢ બનાવે છે.



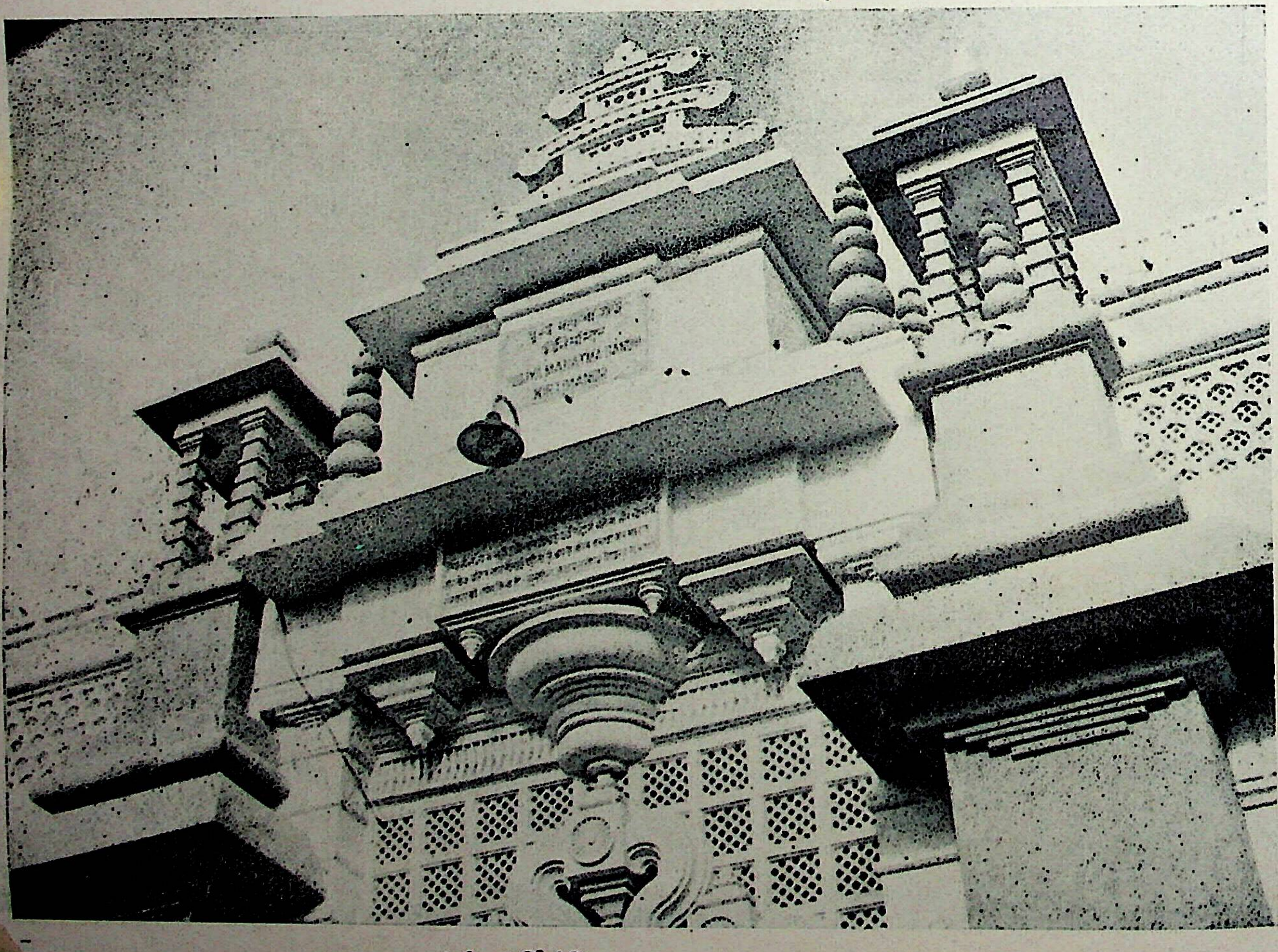
મહાત્મા ગાંધી કીર્તિમંદિરનાં બે લાક્ષણિક શિખરો



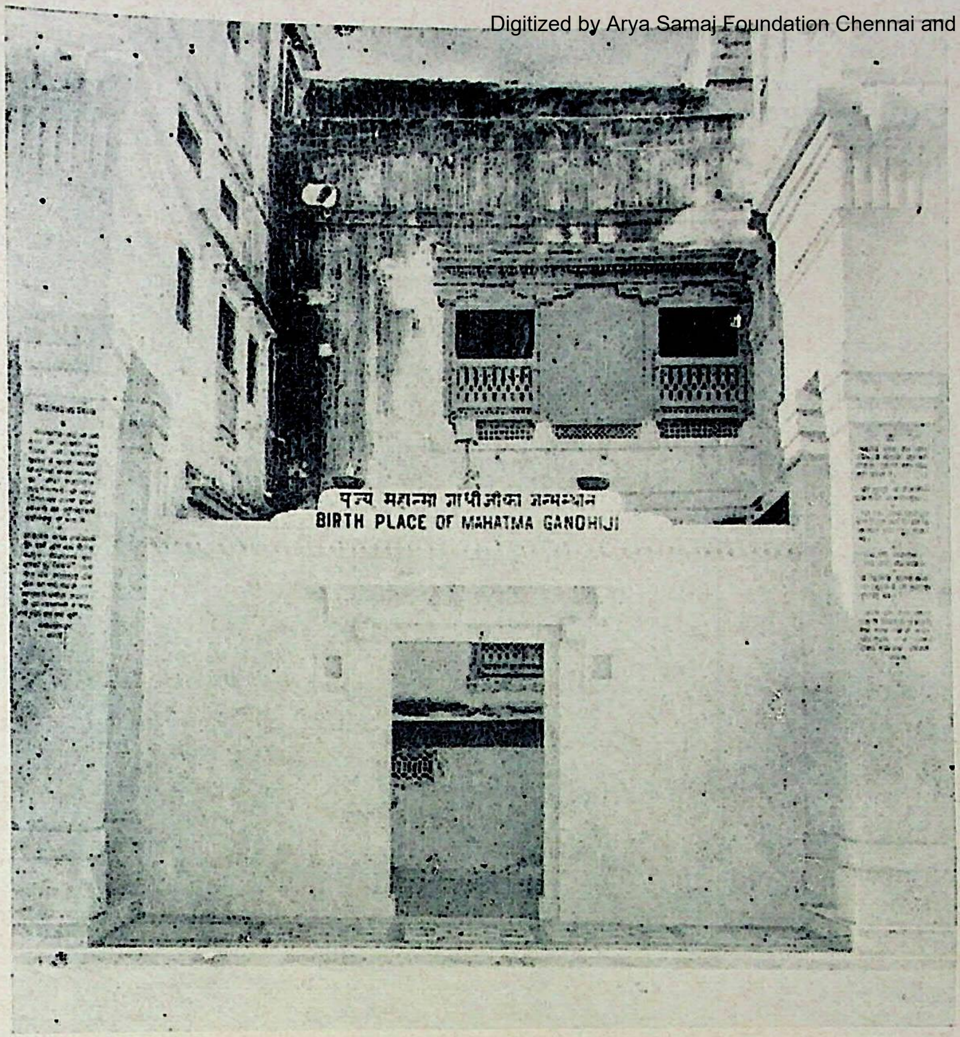
મહાત્મા ગાંધી કીર્તિમંદિરનો અગ્રભાગ



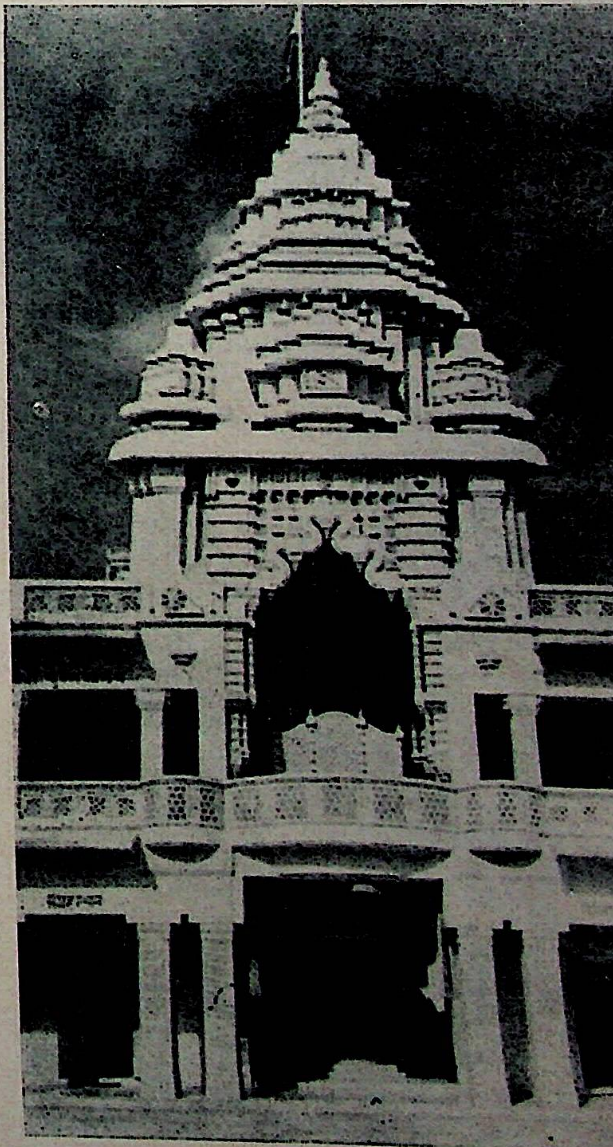
મહાત્મા ગાંધી કીર્તિમંદિરનું ઉદ્ઘાટન કરતા ભારતના ગૃહપ્રધાન
સરદાર શ્રી વલ્લભભાઈ પટેલ



મહાત્મા ગાંધી કીર્તિમંદિરના અગ્રભાગનું કલાત્મક શિખર

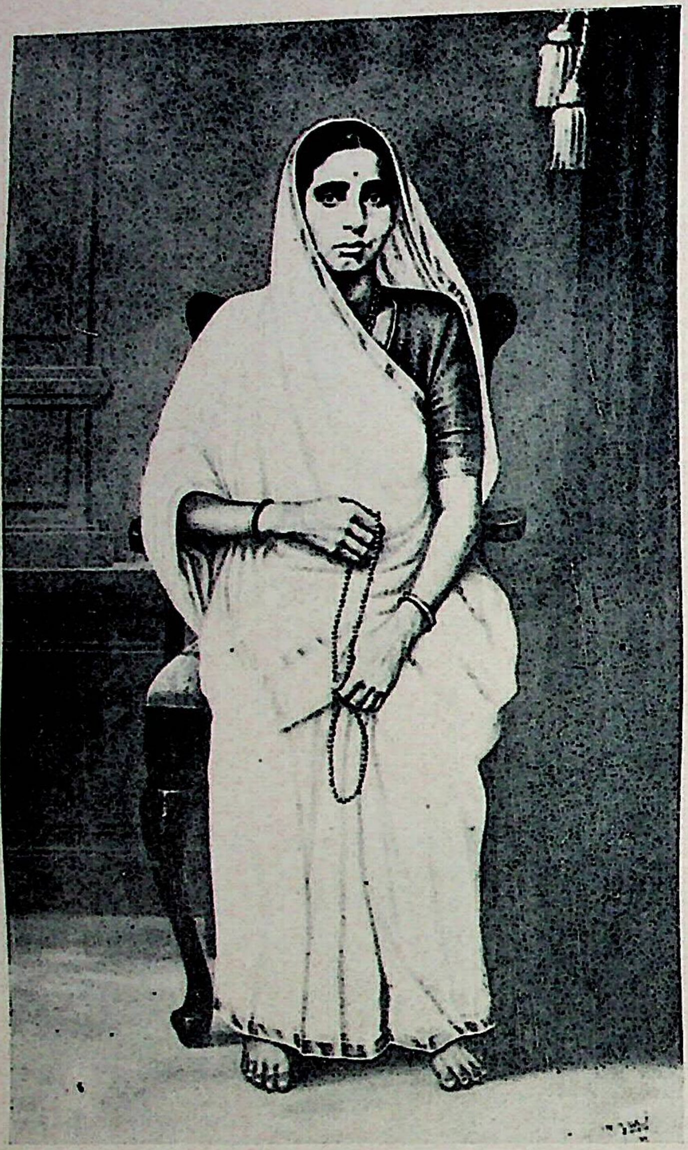


પૂજ્ય મહાત્મા ગાંધીજીનું જન્મસ્થાન
(મૂળ ઘર)



કીર્તિમંદિરના આરસમઢયા ચોકનું કેન્દ્રસ્થ શિખર

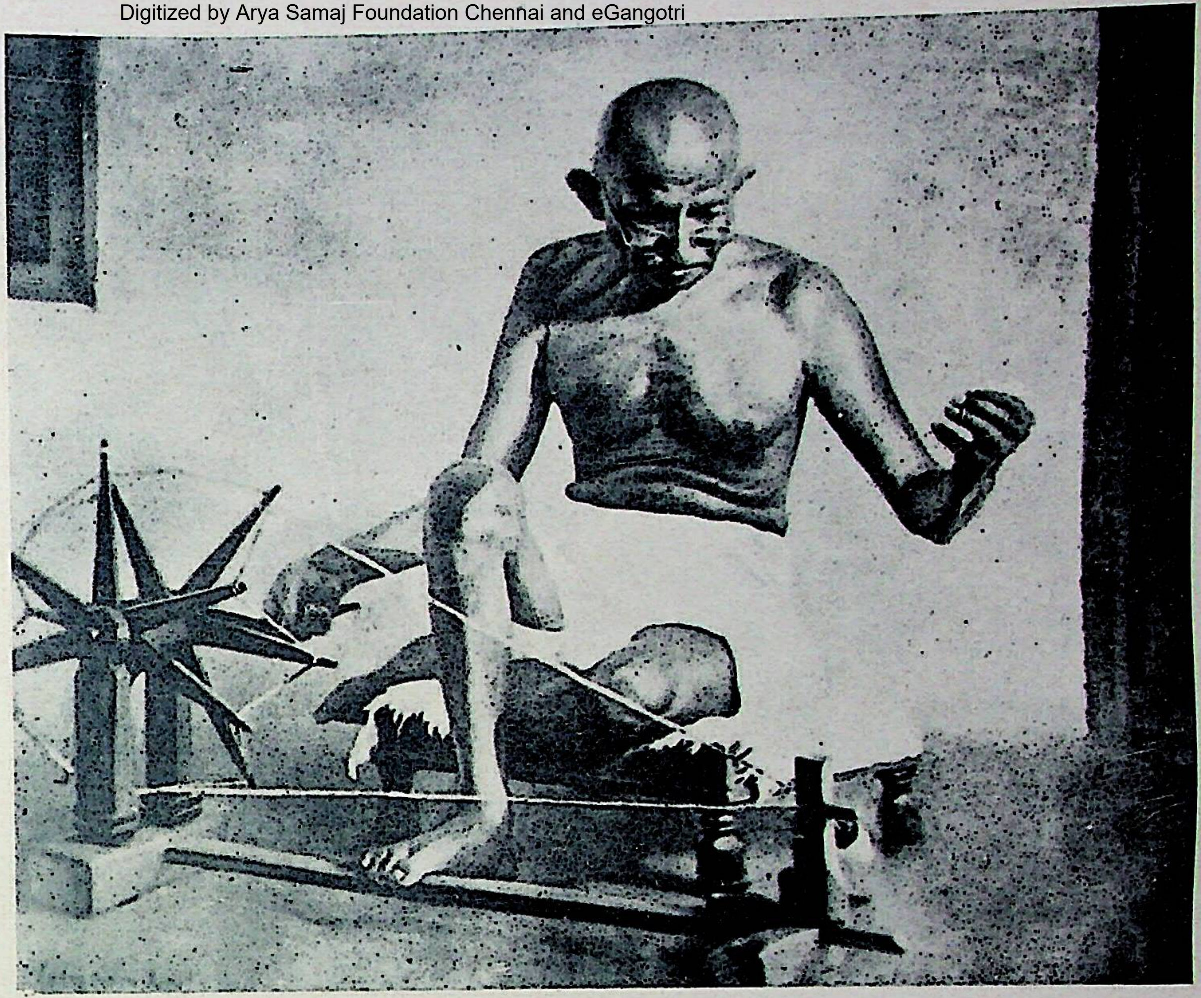
ગાંધીજીનાં માતાપિતા



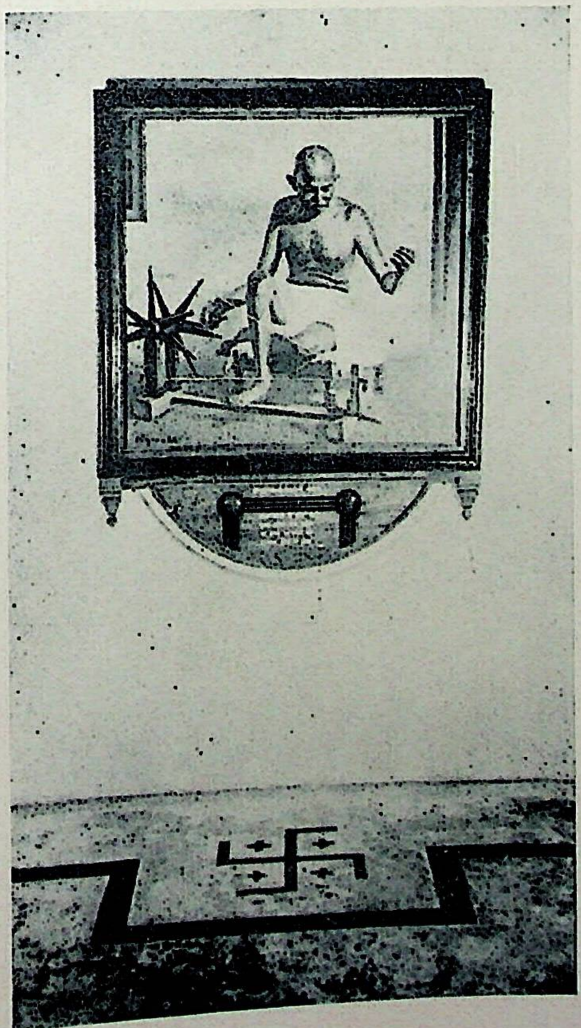
માતા: પૂતળીબાઈ



પિતા: કરમચંદ ગાંધી



પૂજ્ય ગાંધીજીના જન્મઘરમાંનું ભાવવાહી તૈલચિત્ર



સ્વસ્તિકથી સૂચિત
પુનિત સ્થાન
જ્યાં ગાંધીજીનો જન્મ થયો હતો

કીર્તિમંદિરનાં બે પૂર્ણકદનાં છવીચિત્ર



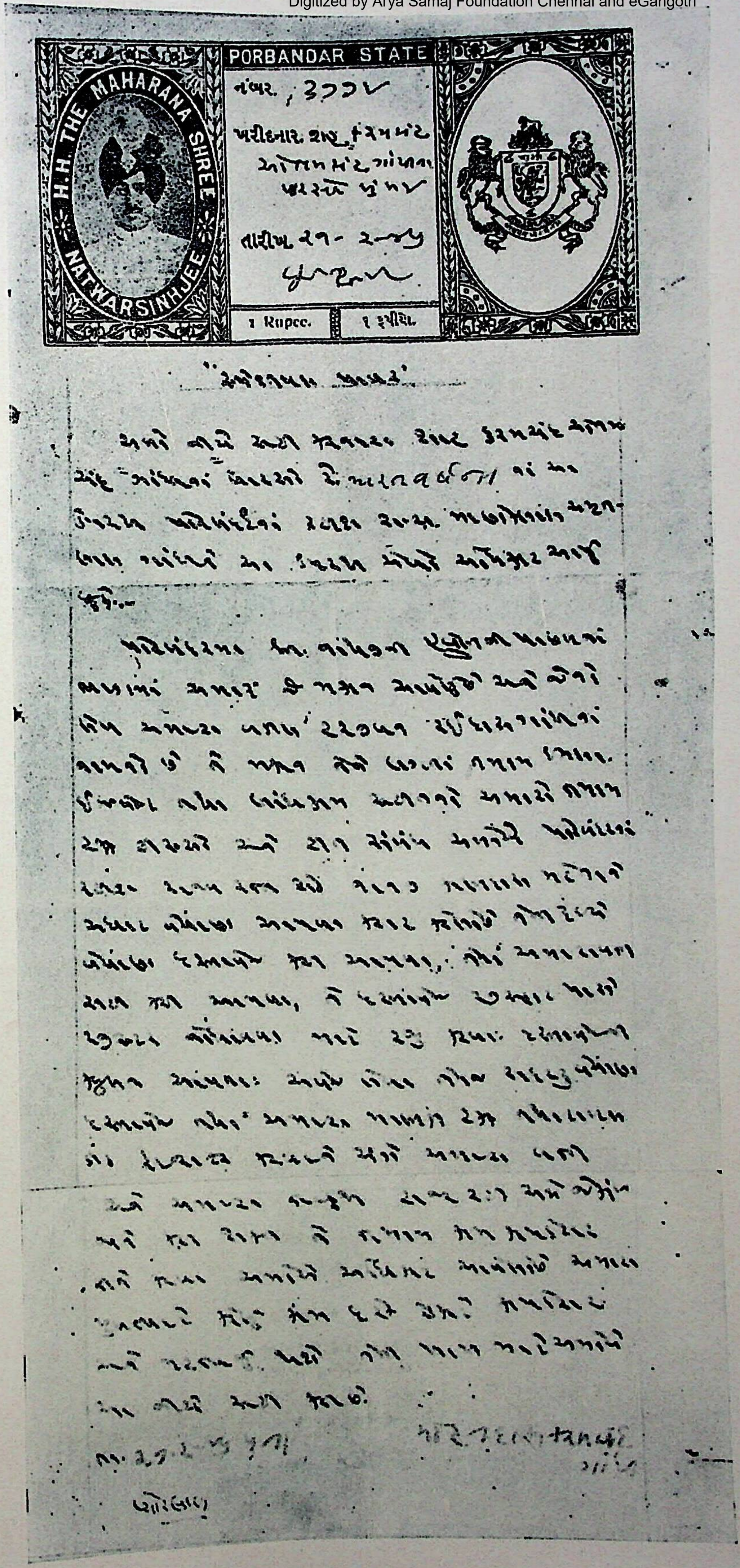
પૂ. કસ્તુરબા



પૂ. મહાત્મા ગાંધીજી



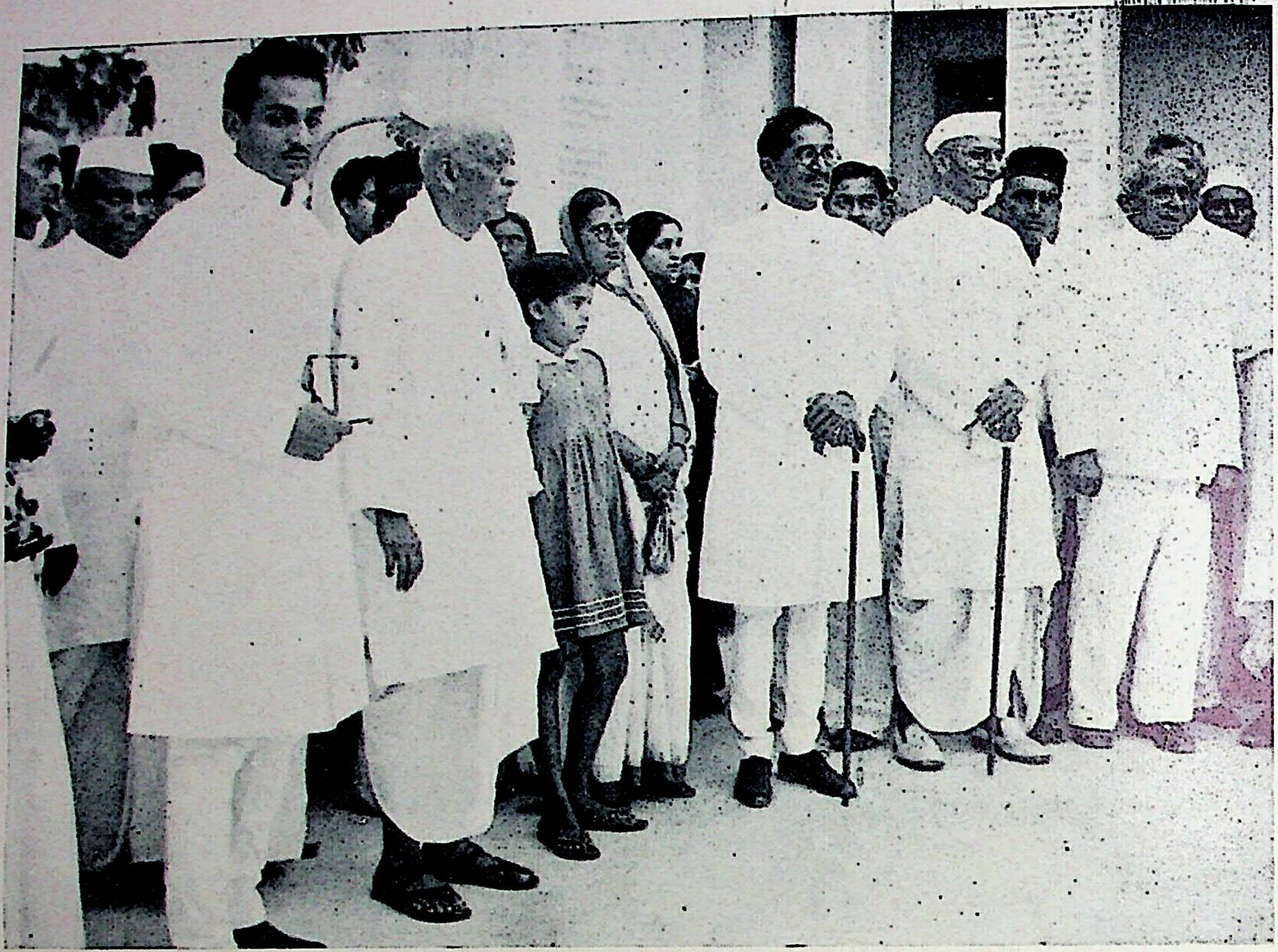
કીર્તિમંદિરની ગાંધીજી અને કસ્તુરબાનાં છવીચિત્રો ધારતી શ્વેત છત્રી
(છવીચિત્રોના સર્જક · સ્વ. શ્રી નારાયણ ખેર)


H.H. THE MAHARANA SHREE NATWARSINHJEE

PORBANDAR STATE

1 Rupee. | ૧ રૂપિયો.

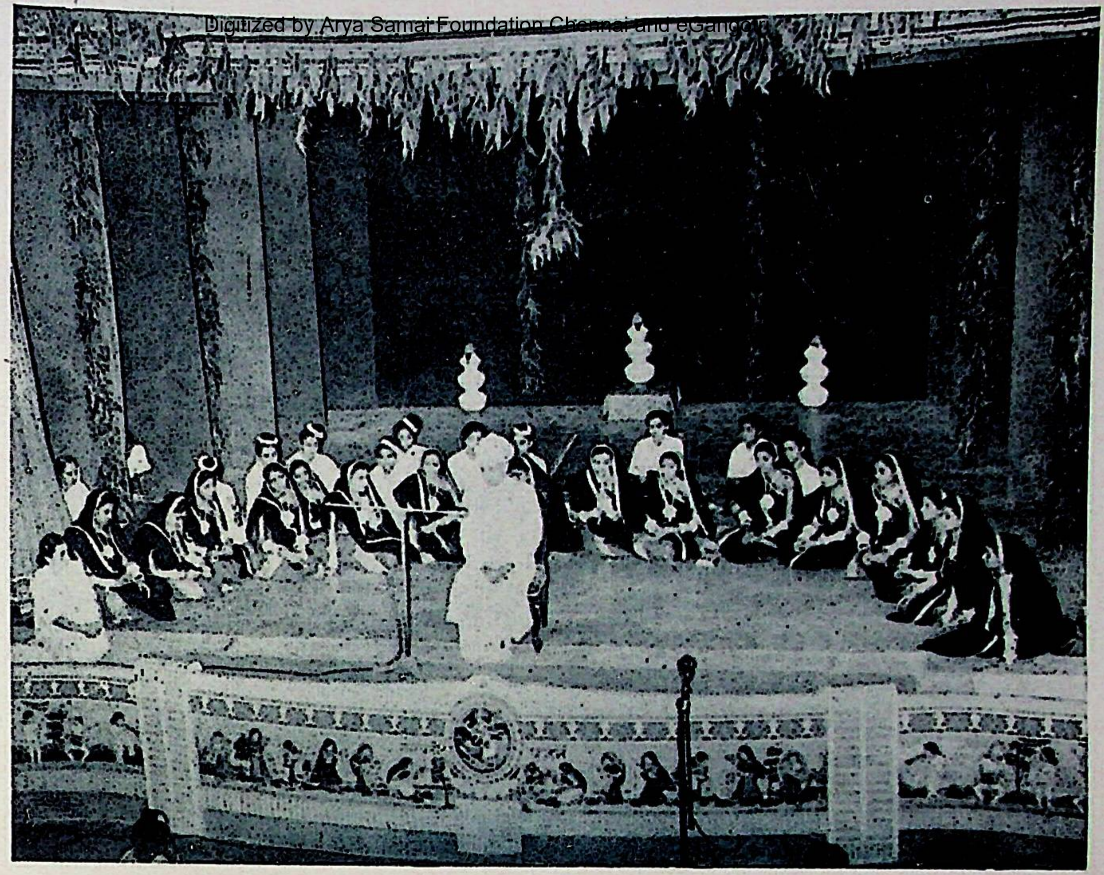
પૂજ્ય મહાત્મા ગાંધીજીએ પોતાના વડીલોપાર્જિત ઘર ગાંધીસ્મારક સમિતિ મેળવી શકે એ માટેનું ગાંધીજીએ આપેલું અધિકારપત્ર



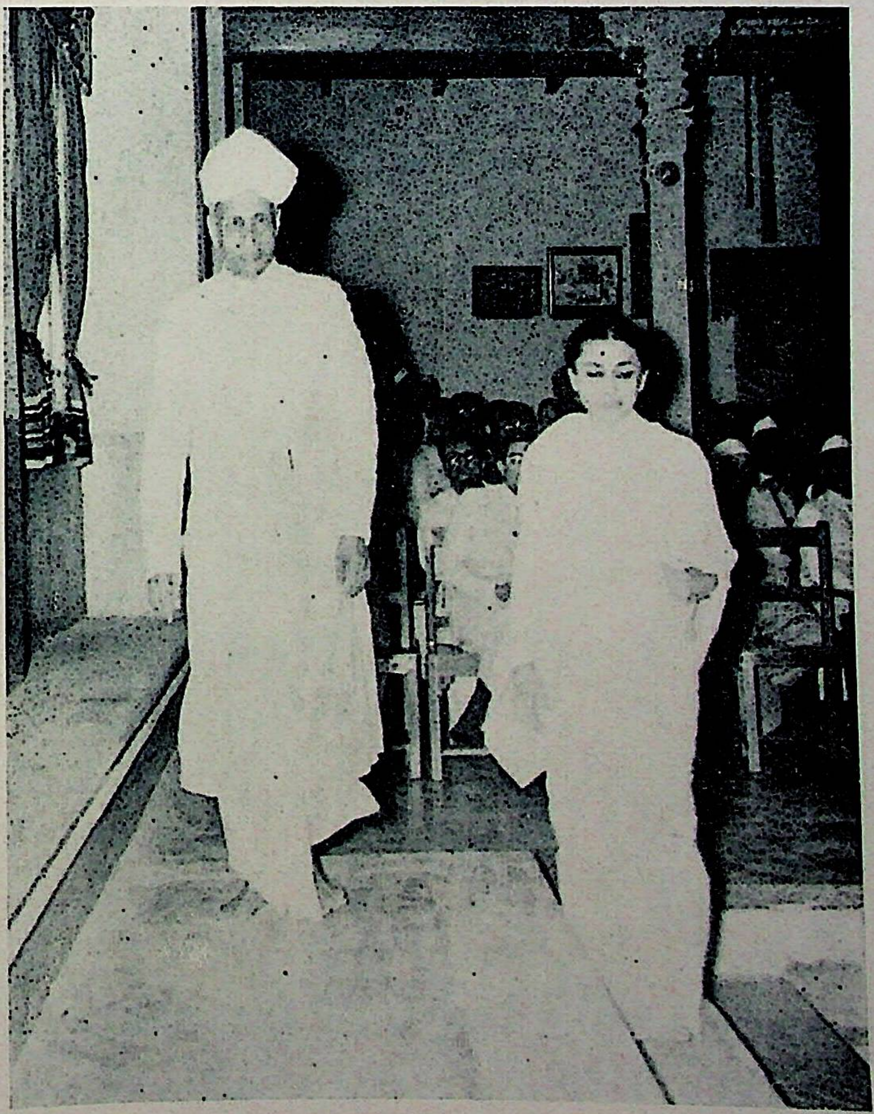
મહાત્મા ગાંધી કીર્તિમંદિરના ઉદ્ઘાટન બાદ સરદાર વલ્લભભાઈ પટેલ, સૌરાષ્ટ્રના ઉપરાજપ્રમુખ, પોરબંદરના મહારાણાશ્રી, માનનીય શ્રી મોરારજીભાઈ દેસાઈ અને શ્રી નાનજીભાઈ



પૂ. મહાત્મા ગાંધીજીના જન્મસ્થાનના પ્રવેશદ્વાર આગળ



માનનીય ભારતપ્રમુખ શ્રી ડૉ. સર્વપલ્લી રાધાકૃષ્ણુન સાંસ્કૃતિક
કાર્યક્રમને અન્તે ઉદ્બોધન કરતા



સાંસ્કૃતિક કાર્યક્રમ બાદ સરસ્વતી મંદિરમાંથી વિદાય
ડૉ. રાધાકૃષ્ણુન સુશ્રીબહેન સવિતાબહેન મહેતા સાથે

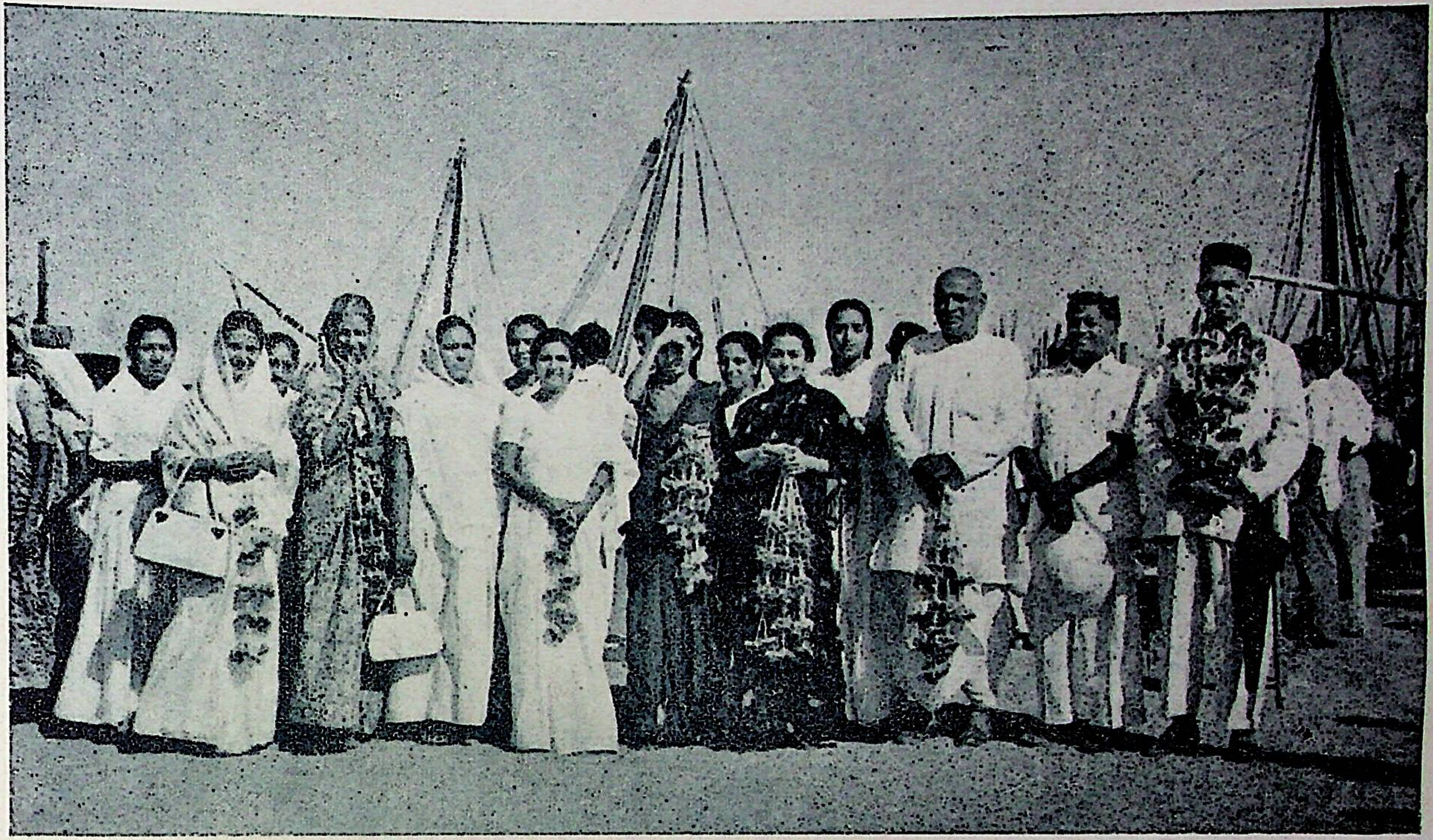
સરસ્વતી મંદિરના સાંસ્કૃતિક સમારંભનાં માનનીય અતિથિઓ



ગુજરાતના કલાગુરુ શ્રી રવિશંકર રાવલ સાથે



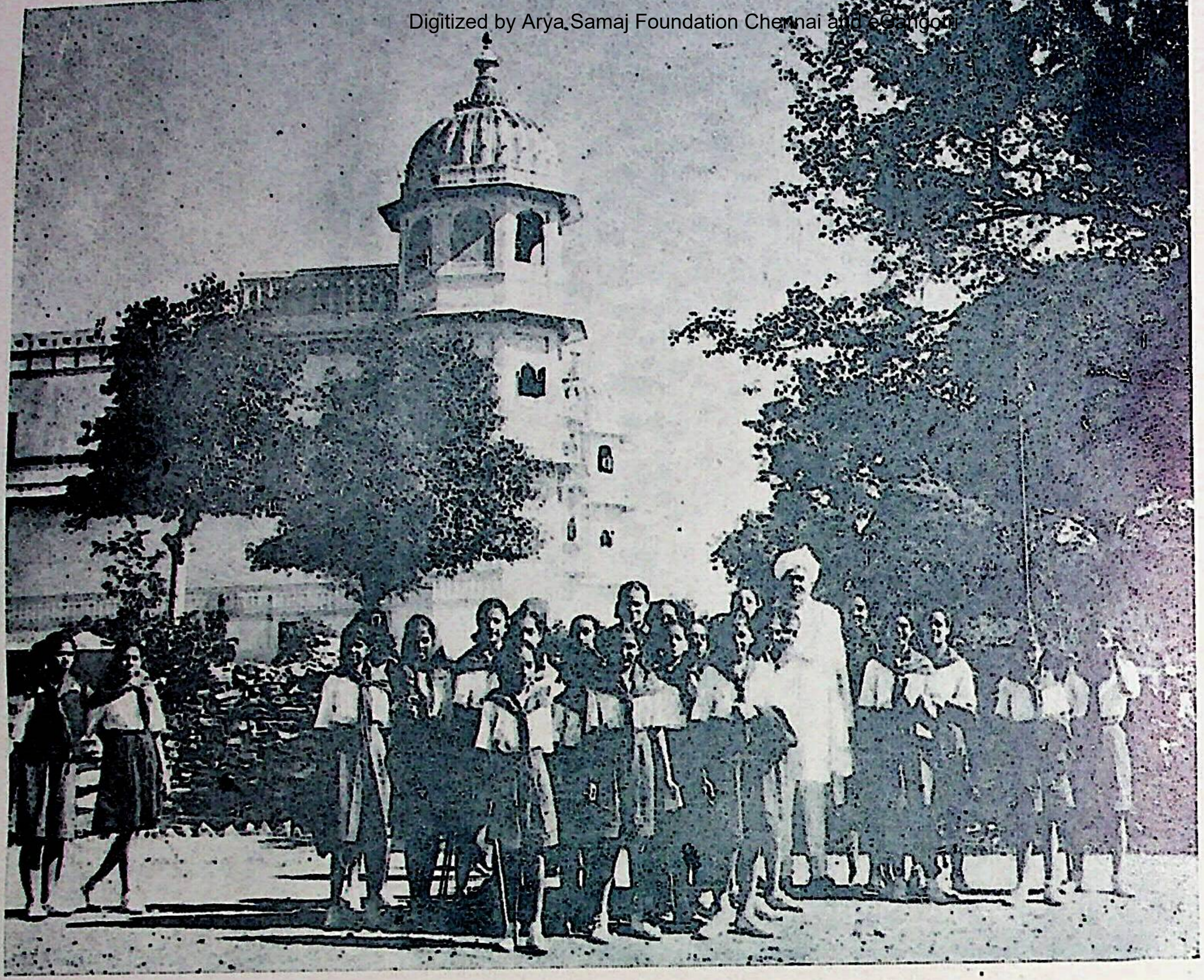
સરસ્વતી મંદિરના સાંસ્કૃતિક કાર્યક્રમમાં દક્ષિણના સંતપુરુષ પૂ. રામદાસજી મહારાજ પૂ. માતાજી સાથે



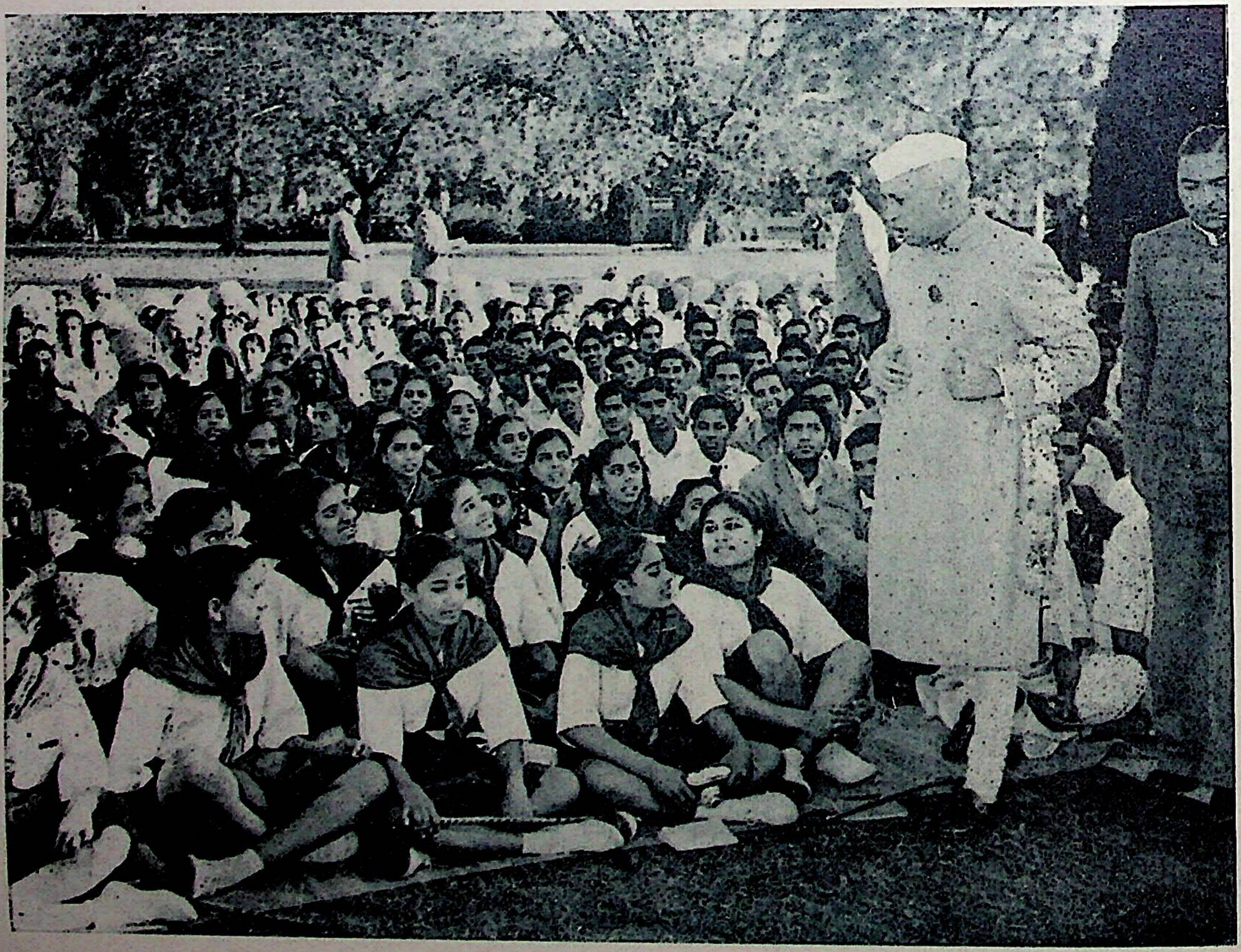
આર્યકન્યા ગુરુકુલની બહેનોના પૂર્વ આફ્રિકા પ્રવાસ પછીનું સ્વાગત દૃશ્ય



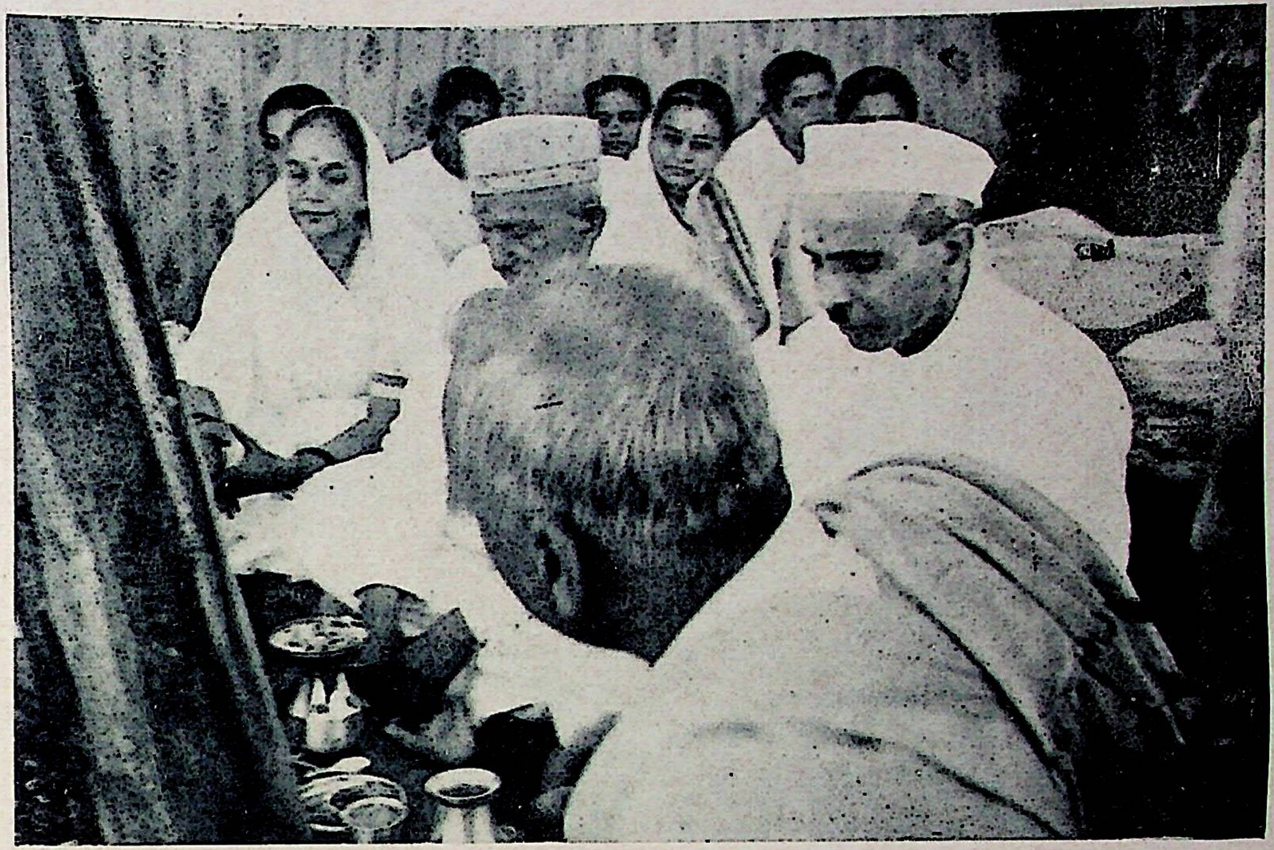
આર્યકન્યા ગુરુકુલની બ્રહ્મચારિણી બહેનો: રાજઘાટના દર્શને
(દિલ્હીમાં)



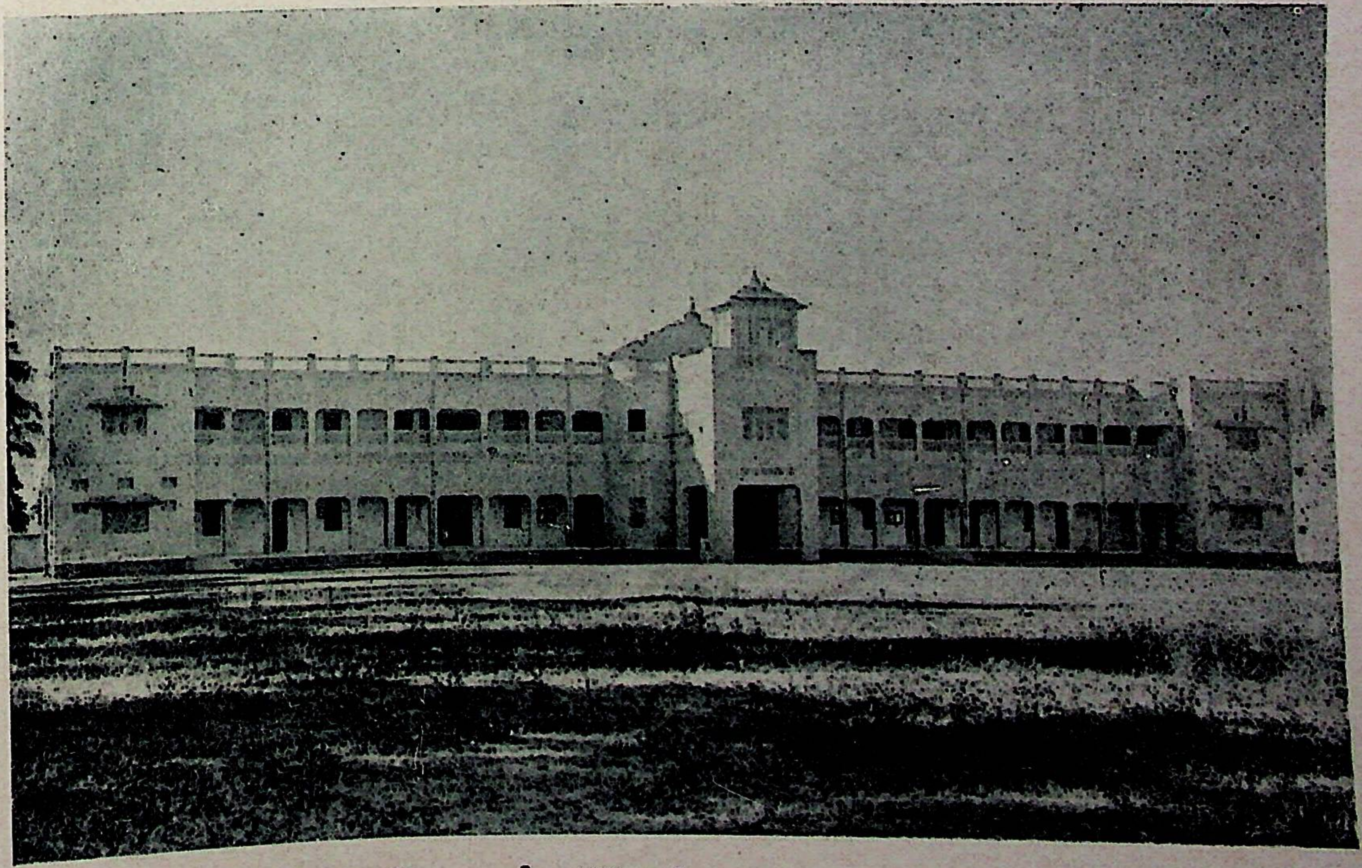
આર્યકન્યા ગુરુકુલની બહેનો 'આનંદભવન'ના સામીપ્યે (અલાહબાદમાં)



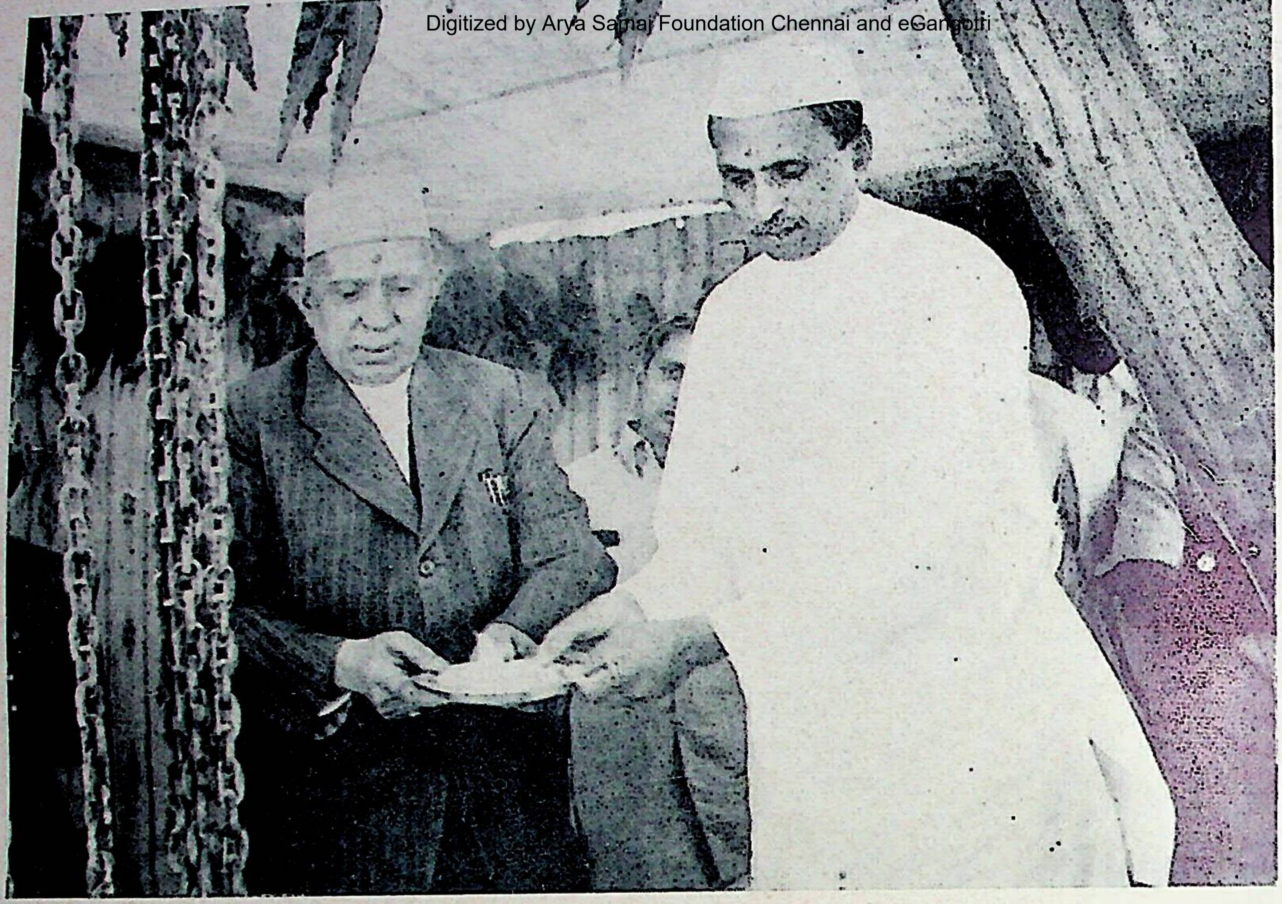
આર્યકન્યા ગુરુકુલની વિદ્યાર્થિની બહેનો મહાઅમાત્ય શ્રી નેહરુ સાથે
તેમના નિવાસસ્થાને ત્રિમૂર્તિ (દિલ્હી)માં



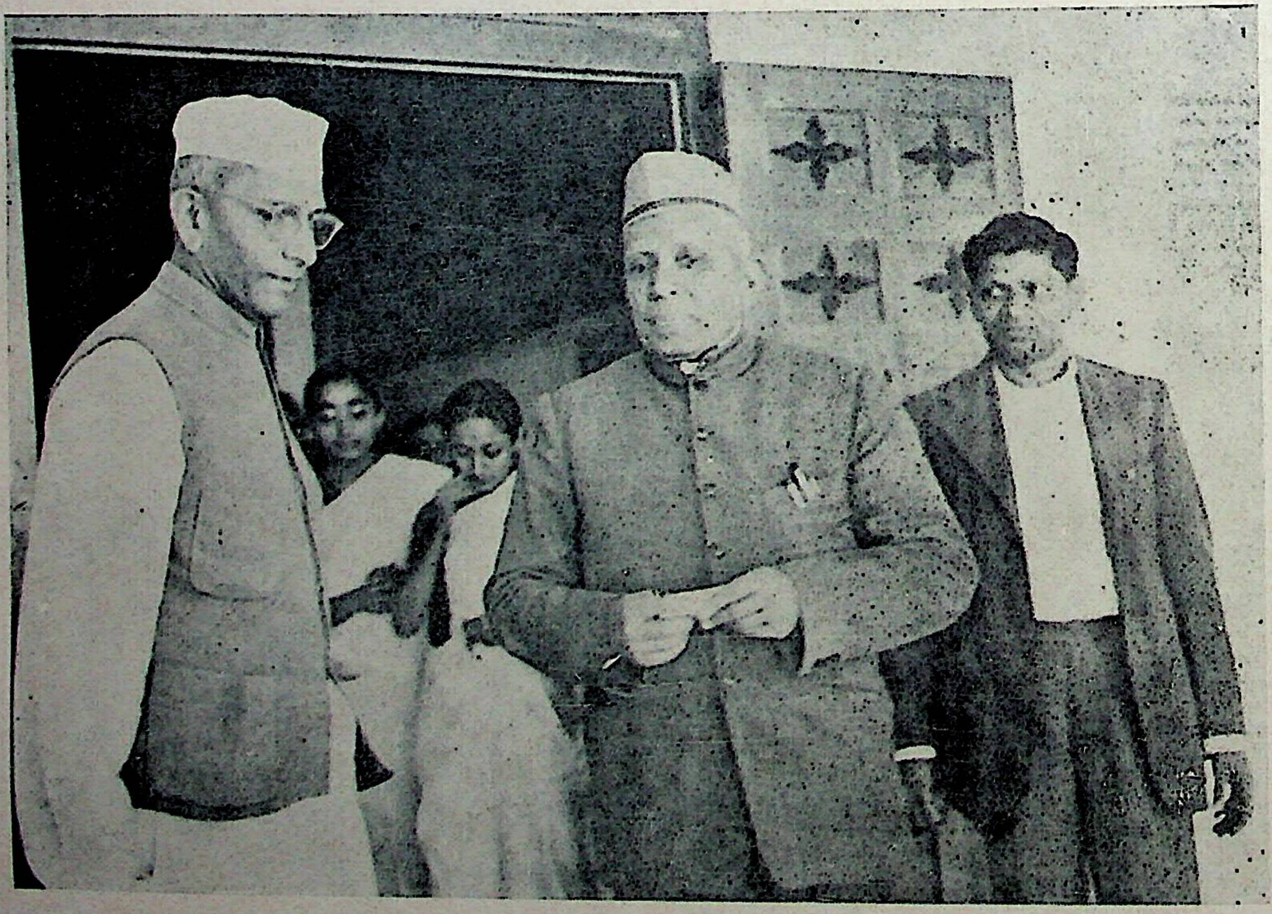
ગુરુકુલ મહિલા આર્ટ્સ કૉલેજના ખાતમુહૂર્ત-પ્રસંગે સૌરાષ્ટ્રના
મુખ્યમંત્રીશ્રી ઉછરંગરાયભાઈ ઢેબર



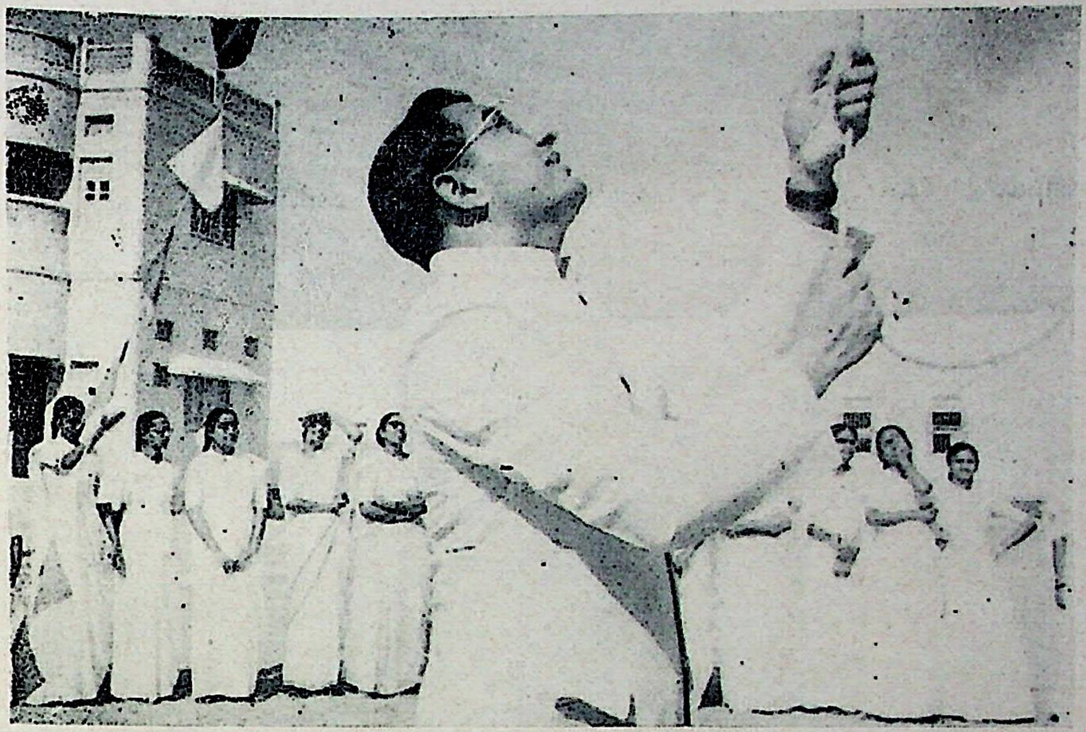
ગુરુકુલ મહિલા આર્ટ્સ કૉલેજની ભવ્ય ઇમારત અને સન્નિધિ



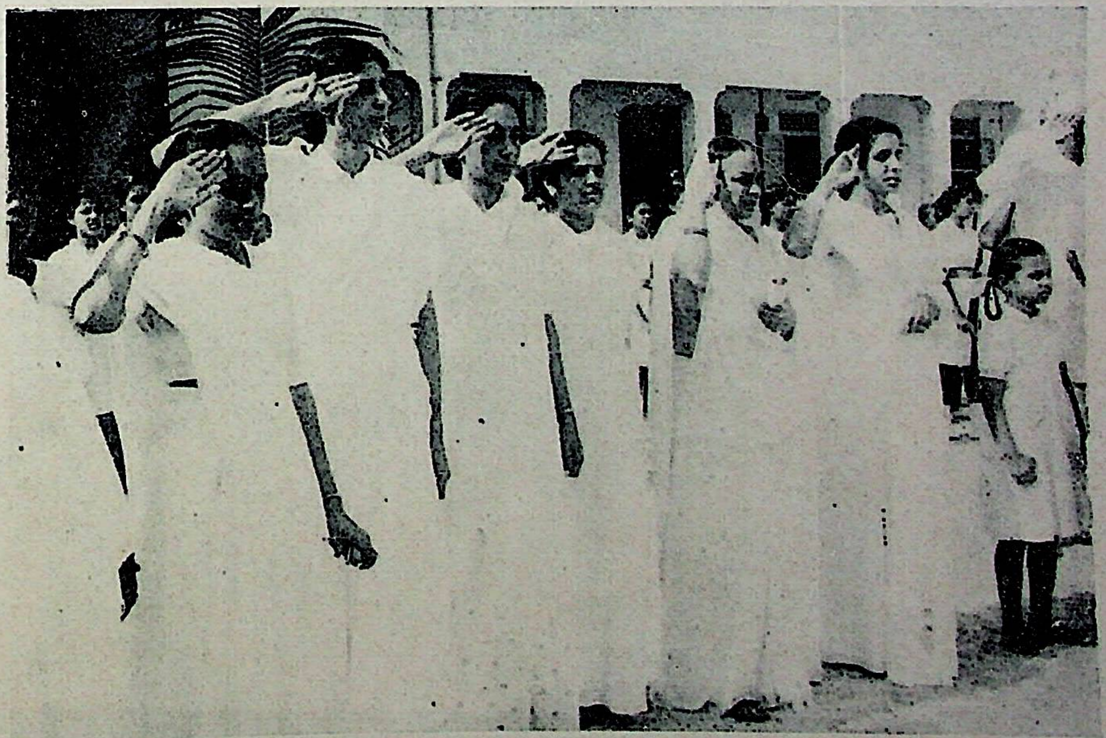
ગુરુકુલ મહિલા આર્ટ્સ કૉલેજના ભવ્ય છાત્રાલયના ખાતમુહૂર્ત પ્રસંગે
સૌરાષ્ટ્ર રાજ્યના શિક્ષણમંત્રી શ્રી જાદવજીભાઈ મોદીજી



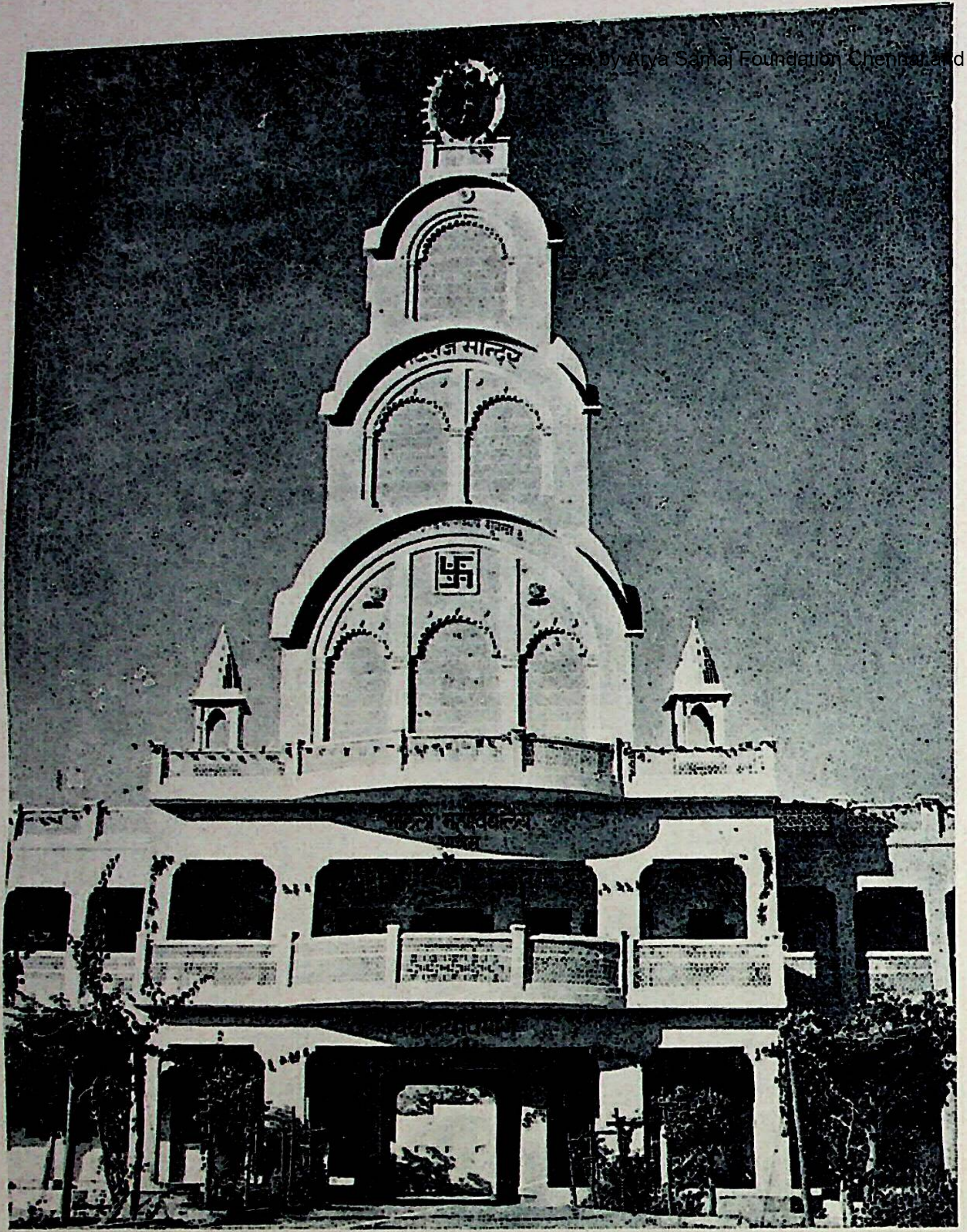
ગુરુકુલ મહિલા આર્ટ્સ કૉલેજનું નિરીક્ષણ કરતા માનનીય
શ્રી મોરારજીભાઈ દેસાઈ



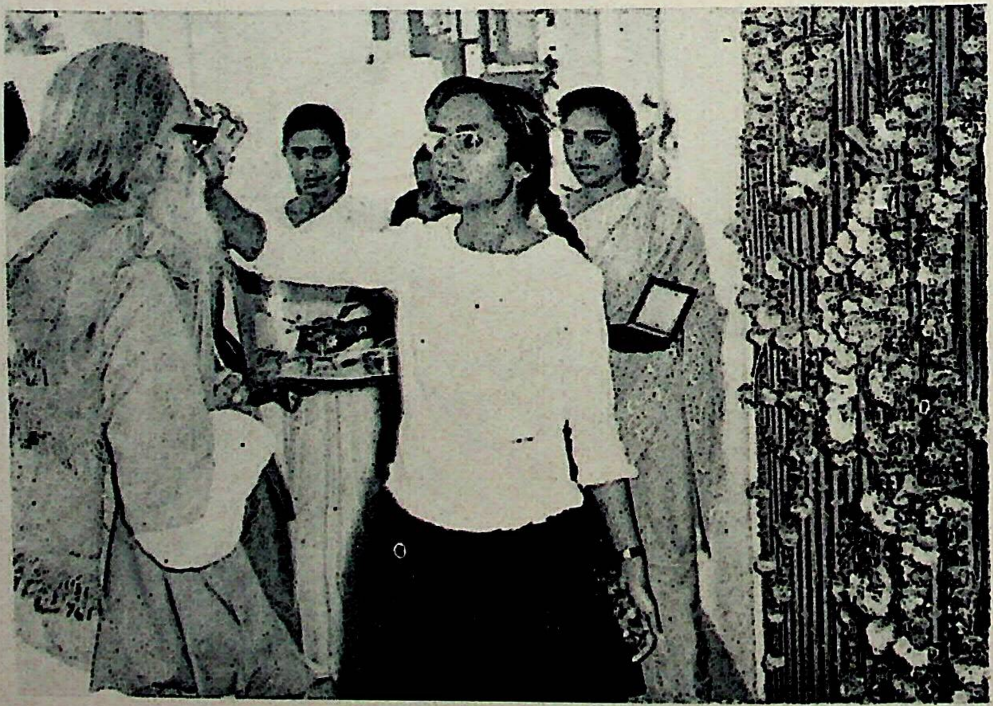
ગુરુકુલ મહિલા આર્ટ્સ કૉલેજનો રાષ્ટ્રધ્વજારોહણ વિધિ
કરતા શ્રી ધીરેન્દ્રભાઈ મહેતા



ભારતના રાષ્ટ્રધ્વજને મહિલા કૉલેજની બહેનોની સલામી



ગુરુકુલ મહિલા કૉલેજનું
નટરાજની મૂર્તિવાળું
પ્રાર્થનામંદિરનું ભવ્ય શિખર



પૂ. કાકાસાહેબનું અભિવાદન કરતી કૉલેજકન્યાઓ
(નટરાજ મંદિરના ઉદ્‌ઘાટન-પ્રસંગે)

કન્યાવિદાય :

લગભગ સળંગ આઠ-દસ વર્ષ શિક્ષણ લઈ એસ. એસ. સી. પરીક્ષા પાસ કરી વિદાય લેતી બાળા આંખમાં આંસુ સાથે કણ્વ ઋષિના આશ્રમનું દૃશ્ય ખડું કરી દે છે. શકુંતલાને જે દુઃખ થયું હતું, તેવું તેમને થાય છે. ગુરુજનોનાં માયામમતા, શિક્ષણસંસ્કાર તેમનાથી ભૂલ્યાં ભુલાતાં નથી. આ કન્યા પોતાનાં ભાવિ જીવનમાં આ સંસ્થાને કદિ ભૂલી શકતી નથી એવું તેમની ભૂતપૂર્વ છાત્રાઓના પત્રોથી પ્રતીત થાય છે.

૩. ગુરુકુળ મહિલા આર્ટસ્ કૉલેજ, પોરબંદર :

(૧) સ્થાપના :

ગુરુકુળ મહિલા આર્ટ્સ કૉલેજ એ સ્રીશિક્ષણ માટેના ઉચ્ચ અભ્યાસ અર્થે ચાલતી પ્રથમ આર્ટ્સ કૉલેજ હતી. ૧૯૫૫માં આ સંસ્થાની પ્રથમ સ્થાપના થયેલી છે. આરંભમાં એ ગુજરાત યુનિવર્સિટી સાથે જોડાયેલી હતી. ૧૯૬૭થી સૌરાષ્ટ્ર યુનિવર્સિટીની સ્થાપના થતાં આ કૉલેજ તેની સાથે સંલગ્ન છે.

ગુરુકુળ સંસ્થાની પ્રેરણાથી જ આ મહિલા કૉલેજ ઉદ્ભવી છે. આર્યકન્યા ગુરુકુળમાં દર વર્ષે કુલ ૬૦૦થી ૮૦૦ સુધીની સંખ્યામાં બહેનો ધોરણ ચારથી અગિયાર (મૅટ્રિક) સુધી અભ્યાસ કરે છે. મૅટ્રિક થયા પછી, ઉચ્ચ અભ્યાસ માટે, ગુરુકુળ ભૂમિમાં રહીને જ વિદ્યાભ્યાસ કરવાની આવશ્યકતા અને અપેક્ષા ઉપસ્થિત થતાં મહિલા કૉલેજ સ્થાપવામાં આવી.

આ કૉલેજનાં ભવનોનું ખાતમુહૂર્ત તા. ૬ઠ્ઠી ડિસેમ્બર ૧૯૫૪ના રોજ તે વખતના સૌરાષ્ટ્ર રાજ્યના મુખ્ય પ્રધાન માનનીય શ્રી ઉછરંગરાય ઢેબરના વરદ હસ્તે કરવામાં આવ્યું હતું. આ શુભ પ્રસંગે પોરબંદરના યુવરાજશ્રી ઉદયભાણસિંહજી સાહેબ, દેના બૅંકના ચેરમેન અને સર્જક સદ્ગત શ્રી પ્રાણલાલભાઈ દેવકરણ નાનજી તથા સૌરાષ્ટ્ર રાજ્યના અન્ય આગેવાન ગૃહસ્થો અને પ્રધાનોએ હાજરી આપી હતી.

આ કૉલેજનાં મકાનો ચાર મહિનાના ટૂંકા સમયમાં ઊભાં કરવામાં આવ્યાં હતાં અને તેનું ઉદ્ઘાટન તે વખતના સૌરાષ્ટ્ર રાજ્યના રાજપ્રમુખ નામદાર મહારાજશ્રી દિગ્વિજયસિંહજી (જામસાહેબ)ના વરદ્ હસ્તે અનેક માનનીય મહેમાનો અને વિદ્વાનોની ઉપસ્થિતિ વચ્ચે અને અનેક માનવંતા અતિથિ મહાનુભાવોની શુભેચ્છાઓ સાથે કરવામાં આવ્યું હતું.

(૨) સ્થળ :

પોરબંદર શહેરથી એક માઈલ દૂર શ્રી આર્યકન્યા ગુરુકુળના તપોવન-સમા પ્રસન્ન, શાંત-એકાંત વાતાવરણમાં આ કૉલેજ આવેલી છે. નાગરિક જીવનના કોલાહલ અને અશાંતિથી મુક્ત આ સંસ્થામાં વિદ્યા અને સંસ્કારની સાધનાની સંપૂર્ણ અનુકૂળતા છે.

સ્વર્ગીય પૂ. કુલપિતાશ્રી નાનજીભાઈ કાલિદાસ મહેતાની નારીજીવનની ઉચ્ચ ભાવના તથા ઉચ્ચ કેળવણીના વિકાસને મૂર્ત કરવા કુટુંબીજનો ખૂબ જ રસપૂર્વક અને ભાવનામય રીતે આ સંસ્થામાં અંગત રસ લે છે. ગુરુકુળની જેમ આ મહિલા કૉલેજના પ્રકર્ષ અને વિકાસ માટે પણ પૂજ્ય કુલપિતાજીએ તપ અને ત્યાગની ભાવના આદરી હતી; અને હવે સંસ્થાપકનાં ઉત્તરાધિકારી કુટુંબીજનોનાં પ્રેમ, પ્રેરણા અને માર્ગદર્શન હેઠળ આ સંસ્થા સુંદર પ્રગતિ કરી રહી છે.

(૩) વિશિષ્ટતાઓ :

આશ્રમના શાંત પાવન વાતાવરણમાં જીવનના સર્વાંગીણ વિકાસની કેળવણી અહીં આપવામાં આવે છે. યુનિવર્સિટી શિક્ષણ સાથે વિદ્યાર્થિની બહેનોમાં સાદાઈ, સંયમ, વિનય આદિ સદ્ગુણોના વિકાસ દ્વારા સ્વસ્થ

ચારિત્ર્યનું ઘડતર કરવાની ઉચ્ચ ભાવના સંસ્થા સેવે છે, અને તદ્‌નુસાર સંસ્કારસિંચન કરે છે. સવાર-સાંજ સંધ્યાવંદનનો કાર્યક્રમ નિયમિત રાખવામાં આવ્યો છે. ધાર્મિક સંસ્કારનું પણ સિંચન કરવું, એ તેની એક આગવી વિશિષ્ટતા છે. કૉલેજનું અધ્યાપનકાર્ય પણ દરરોજ પ્રાર્થનાથી શરૂ થાય છે. સંગીતમય ઈશ્વરસ્તવનથી આત્માને ઉન્નત બનાવે અને સાત્ત્વિક ગુણોનો આવિર્ભાવ થાય એવું પવિત્ર વાતાવરણ સર્જાય છે. દર મંગળવારે પ્રાર્થના પછી સદ્‌વિચાર અને સદ્‌ભાવનાઓનાં પ્રેરક મંગલ પ્રવચનો, આચાર્યશ્રી, અન્ય ગુરુજનો અથવા આમંત્રિત વિદ્વાન–સજ્જનો આપે છે. અઠવાડિયાના અન્ય દિવસોમાં પણ પ્રાર્થના બાદ વિદ્યાર્થિની બહેનો તરફથી સમાચાર-વાચન, સુભાષિતગાન તથા તેનું વિવરણ-વિવેચન, કાવ્યાસ્વાદ, આદિ રજૂ થાય છે. દરેક શનિવારે વિરામ પછી વિવિધ શૈક્ષણિક અને સાંસ્કારિક પ્રવૃત્તિઓ જેવી કે વક્તૃત્વસ્પર્ધા, સંગીતસ્પર્ધા, રાસ, નૃત્ય-નાટિકા કે રમતગમતની સ્પર્ધાઓ ગોઠવાય છે.

કૉલેજમાં મુખ્ય વિષયો તરીકે અંગ્રેજી, ગુજરાતી, સંસ્કૃત, હિંદી અને અર્થશાસ્ત્ર શીખવાય છે. ગૌણ સહાયક વિષયો તરીકે, ઉપર જણાવેલા વિષયો ઉપરાંત, માનસશાસ્ત્ર, સમાજશાસ્ત્ર અને ઇતિહાસ પણ શીખવાય છે. સંગીત-નૃત્ય-અભિનય વગેરેના શિક્ષણ અર્થે પણ અલગ વિશેષ વ્યવસ્થા છે. બહેનોને એન. સી. સી.ની તાલીમ અપાય છે. પ્રવાસ-પર્યટનો પણ ગોઠવાય છે. વર્ષ દરમ્યાન અનેક વિદ્વાનોનાં પ્રવચનોનો લાભ આ સંસ્થાને મળે છે. વર્ષના અંતે સાંસ્કૃતિક કાર્યક્રમો યોજાય છે. વર્ષ દરમ્યાન થયેલી વિવિધ શૈક્ષણિક અને ઇતર પ્રવૃત્તિઓમાં વિજેતા બનેલ બહેનોને પારિતોષિકો અપાય છે. કૉલેજની શ્રેષ્ઠ વિદ્યાર્થિનીને દરેક વર્ષે પારિતોષિક વિતરણ દિને 'પૂ. સવિતાબહેન સુવર્ણચંદ્રક' એનાયત થાય છે. આવેલ આમંત્રિત વિદ્વાન સજ્જનનું દીક્ષાંતપ્રવચન યાદગાર અને પ્રેરક બની રહે છે.

(૪) પુસ્તકાલય અને વાચનાલય :

કૉલેજના મધ્યસ્થ ખંડ 'શારદામંદિર'ના એક વિભાગનો ઉપયોગ પુસ્તકાલય અને વાચનાલય તરીકે કરવામાં આવે છે. પુસ્તકાલયમાં વિવિધ વિષયોના પુસ્તકોનો સુંદર સંગ્રહ છે. દર વર્ષે નવા નવા વિવિધ વિષયનાં પુસ્તકો ઉમેરાતાં તે ખૂબ જ સમૃદ્ધ બનેલ છે. પુસ્તકાલયને આદર્શ અને સમૃદ્ધ બનાવવાનો પૂ. કુલપિતાશ્રીનો શુભ સંકલ્પ મૂર્ત બન્યો છે. વિદ્વાન અતિથિઓ આ સુંદર પુસ્તકાલયને જોઈને ખૂબ જ પ્રશંસા કરે છે.

(૫) છાત્રાલય :

પરદેશથી અને ભારતના તથા ગુજરાત-સૌરાષ્ટ્રનાં અન્ય શહેરો, નગરો કે ગ્રામોમાંથી અભ્યાસ કરવા આવનાર બહેનો માટે છાત્રાલયની સુંદર વ્યવસ્થા છે. કૉલેજના પ્રેરક મહાલયની સામે જ—લગોલગ છાત્રાલયનાં વિશાળ મકાન તથા પ્રાંગણ આવેલાં છે. છાત્રાલયનું વાતાવરણ શાંત, સ્વચ્છ, સુરમ્ય અને નૈસર્ગિક શોભાવાળું છે. આ છાત્રાલય આધુનિક સુવિધાઓથી સજ્જ છે. વિશાળ ભોજનાલય, અન્નભંડાર, અતિથિગૃહ, ચિકિત્સાલય તથા રુગ્ણાલય વગેરેની પૂરતી સગવડ છે. પ્રકાશ તથા પાણી માટે વીજળી તથા નળનો પ્રબંધ છે. વિદ્યાર્થીની બહેનોને તરવાનું શીખવા માટે એક વિશાળ જળકુંડ પણ (swimming Tank) છે. છાત્રાલયની સાથે જ બેડમિન્ટન, રિંગ-ટેનિસ, વૉલીબોલ, ખો-ખો, હતૂતૂ વગેરે રમતો રમી શકાય તેવું વિશાળ મેદાન છે. સામયિકો અને સમાચારપત્રોના વાચન અર્થે એક મોટો અલગ ખંડ છે. વિદ્યાર્થિનીઓના સ્વાસ્થ્યની પૂરતી કાળજી રાખવામાં આવે છે. સંસ્થા તરફથી જ એક સુયોગ્ય ડૉક્ટરની સગવડ રાખવામાં આવે છે. સાધારણ દવાની વ્યવસ્થા સંસ્થા તરફથી જ થાય છે. સાત્ત્વિક અને આરોગ્યવર્ધક ખોરાક આપવાની બાબતમાં ખૂબ જ કાળજી લેવાય છે.

વિદ્યાર્થિનીઓ પ્રાધ્યાપિકા બહેનોનો સતત લાભ લઈ શકે તેમ જ વિદ્યાર્થિનીઓની પ્રગતિ અને વર્તન પર પૂરેપૂરું ધ્યાન આપી શકાય એ દૃષ્ટિથી પ્રાધ્યાપિકા બહેનોના નિવાસનો પ્રબંધ છાત્રાલયમાં જ રાખવામાં આવ્યો છે. છાત્રાલયની આ પ્રકારની વ્યવસ્થાને લઈને આ કૉલેજ એક વિશિષ્ટ સંસ્કાર-કેન્દ્ર બની રહે છે.

છાત્રાલયના મધ્ય ભાગમાં આવેલા પ્રાર્થનાખંડ ઉપર એક ૮૧ ફૂટ ઊંચું શિખર બનાવી તેના ઉપર નટરાજની બૃહદ મૂર્તિ પ્રતિષ્ઠાપિત કરવામાં આવી છે. અને તેનું ઉદ્‌ઘાટન પૂજ્ય દત્તાત્રેય બાલકૃષ્ણ કાલેલકર સમા ઋષિકલ્પ પુરુષ, વિદ્વાન, મનીષી અને દેશભક્ત આચાર્યને હસ્તે કરવામાં આવ્યું હતું.

છાત્રાલયમાં રહેતી બહેનો ઉપરાંત પોરબંદર શહેરમાંથી પણ મોટી સંખ્યામાં વિદ્યાર્થિનીઓ આ કૉલેજમાં અભ્યાસ અર્થે આવે છે. આવવા-જવા માટે મ્યુનિસિપલ બસની વ્યવસ્થા કરવામાં આવી છે.

(६) વાલીસંમેલન :

આ સંસ્થાની એક વિશિષ્ટતા તે તેનું વાલીસંમેલન છે. દરેક સત્રમાં એક વખત વિદ્યાર્થિની બહેનોનાં વાલીઓનું સંમેલન યોજવામાં આવે છે. આ સંમેલનમાં મુક્તપણે ચર્ચાઓ થાય છે. વિદ્યાર્થિનીઓનાં શૈક્ષણિક પ્રશ્નો, મૂંઝવણો વગેરેના ઉકેલ માટે વાલીઓનાં મંતવ્યો અને સૂચનો મેળવી, તેનો શક્ય તેટલો યોગ્ય ઉકેલ કરવા બાબત ધ્યાન અપાય છે. શહેરના અગ્રગણ્ય નાગરિકોનું એક વાલીમંડળ પણ નિયુક્ત થયેલ છે. આ વાલીમંડળ વર્ષમાં અવારનવાર આચાર્યશ્રી સાથે મળી સંસ્થાનાં વિકાસ અને ઉન્નતિ અર્થે વિચાર-વિનિમય કરે છે.

૪. ભારત-મંદિર

પૂ. શેઠશ્રી નાનજીભાઈ મહેતાના મનમાં લોકશિક્ષણ અને લોકસંસ્કારની ભાવના સદા રહેતી હતી; અને પોતાના અર્થનો ઉપયોગ તે માટે કરવા સદા ઉત્સુક રહેતા હતા. તેથી તેમના મનમાં ગુરુકુલ વિસ્તારની સમીપમાં જ એક ભારત-મંદિર સ્થાપવાની ભાવના થઈ. ભારત-મંદિરની પ્રારંભિક પ્રેરણા શેઠશ્રીને શ્રી કાશી નગરીમાં આવેલા અને ત્યાંના દેશભક્ત શેઠશ્રી શિવપ્રહ્‌લાદજી ગુપ્તાએ નિર્માણ કરેલા ભારતમાતા મંદિરને જોઈને આવી હતી. છતાં તે મંદિર કરતાં આ મંદિરમાં ઘણી વિશેષતાઓ છે.

પોરબંદર શહેરથી એક માઈલ દૂર સમુદ્રની ખાડી પાસે, શ્રી દયાનંદ વાટિકા (રાજવાડી)માં શ્રી આર્યકન્યા વિદ્યાલય ટ્રસ્ટના પ્રયત્નથી આ ભારત-મંદિરનું નિર્માણ થયું છે. કુલ ૪૦ એકર ભૂમિમાં આ વાટિકા અને ભારત-મંદિર અવસ્થિત છે. ભારત-મંદિરના ભવનનું ક્ષેત્રફળ ૨૦૦×૮૦ વર્ગ ફૂટ છે. મંદિરનું સ્થાપત્યવિધાન જયપુરી શૈલી પર થયું છે. ભવનની ઠીક વચ્ચે ૩૫ વર્ગ ફૂટમાં ભારતભૂમિનું માનચિત્ર (નકશો) આરસપહાણમાં બનાવવામાં આવ્યું છે. આ માનચિત્રમાં ભારતની મુખ્ય મુખ્ય નદીઓ, પર્વત-શ્રેણીઓ, મુખ્ય મુખ્ય બંધો, સરોવરો, વગેરે બતાવવામાં આવ્યાં છે. તીર્થયાત્રાનાં ધામો બદરીકેદાર વગેરે પણ બતાવવામાં આવ્યાં છે. ભારતનાં પ્રધાનનગરો પણ યથાસ્થાન અંકિત કરવામાં આવ્યાં છે.

ભારત-મંદિરના વિશાળ ભવનમાં ૨૪ થાંભલાઓ છે. પ્રત્યેક સ્તંભની ચારે બાજુ ભારતના વિવિધ ક્ષેત્રોના મહાપુરુષોની ઉપસાવેલી પ્રતિમાઓ બનાવવામાં આવી છે. વૈદિક કાલથી લઈને અર્વાચીન કાલ સુધી ભારતભૂમિમાં થઈ ગયેલાં વિખ્યાત નરનારીઓ, વિદ્વાનો, ઋષિઓ, ધર્મસંસ્થાપકો, રાજાઓ, દેશભક્તો, વીરો, સાધુચરિત પુરુષો અને સન્નારીઓનાં શિલ્પોનું આ થાંભલાઓમાં અંકન કરવામાં આવ્યું છે. મંદિરની અંદરની ભીંતો પર ભારતના જુદા જુદા પ્રદેશોનાં પ્રાકૃતિક દૃશ્યો અને સ્મરણીય સ્થળોનું ચિત્રાંકન કરવામાં આવ્યું છે. અને ચિત્રોની નીચે ગોસ્વામી તુલસીદાસજી, કબીરદાસજી વગેરે સંતકવિઓનાં જીવનપ્રેરક સુવચનો લખવામાં

આવ્યાં છે. મંદિરની ફરતી વિશાળ પરશાળ છે. તેની ભીંતો પર વેદ, ઉપનિષદ, રામાયણ, મહાભારત, ગીતા વગેરે પવિત્ર ગ્રંથોનાં પ્રબોધક સુભાષિતો લખવામાં આવ્યાં છે. આમ આ મંદિરનાં પ્રતિમાઓ, ચિત્રો અને સુભાષિતો લોકશિક્ષણ અને લોકરંજનની ગરજને સારે છે. દરરોજ સેંકડો યાત્રીઓ ભારત-મંદિરના દર્શન માટે આવે છે. શિક્ષણસંસ્થાઓ માટે આ મંદિર ખૂબ જ ઉપયોગી થઈ પડયું છે. અને પોરબંદર શહેર તથા સૌરાષ્ટ્રનાં દર્શનીય સ્થળોમાં આ ભારત-મંદિરની ગણના થવા લાગી છે. આ મંદિરના નિર્માણ-માં પાંચ લાખ રૂપિયાનો ખર્ચ થયો છે. ભારતભૂમિના માનચિત્ર (નકશો) અને થાંભલાઓ ઉપર આવેલી પ્રતિમાઓનું શિલ્પકાર્ય જામનગરના કુશળ શિલ્પકાર શ્રી પોપટલાલભાઈ લક્ષ્મણભાઈ ખરસાણીએ કર્યું છે. ભારત-મંદિરનો ઉદ્‌ઘાટન સમારંભ-જાણીતા દેશભક્ત શ્રીમાન મંગલદાસજી પકવાસાની અધ્યક્ષતામાં ઉજવાયો હતો. ઉદ્‌ઘાટનનો વિધિ પણ એમના કરકમલોથી થયો હતો.

૪. જવાહરલાલ નેહરુ પ્લૅનેટૅરિયમ

પોરબંદરથી દૂર બે કિલોમીટરને અંતરે આવેલું આર્યકન્યા ગુરુકુળ એ એક અર્વાચીન યાત્રાધામ છે. સામે મહિલા મહાવિદ્યાલય, પછી ભારત-મંદિર અને આમજનતામાં 'તારામંદિર' તરીકે જાણીતું થયેયું પ્લૅને-ટૅરિયમ એ ભારતના ભાવિ નાગરિકો ને વિદ્યાર્થીઓને ભૂગોળ ઉપરાંત ખગોળનું પૂરક જ્ઞાન પૂરું પાડે છે. આ સંસ્થાઓના સ્થાપક સ્વ. શ્રી નાનજીભાઈ કાલિદાસ મહેતા જ્યારે યુરોપના પ્રવાસે ગયા હતા, ત્યારે જર્મનીના મ્યુનિચ શહેરમાં આવું એક વિશાળ 'આકાશઘર' જોઈને તેવું પોરબંદરને આંગણે સ્થાપવાનો વિચાર તેમને સૌ પ્રથમ આવ્યો હતો. કલકત્તામાં બીડલા બંધુઓએ સ્થાપેલું આકાશઘર Major કક્ષાનું છે; જ્યારે આ Medium કક્ષાનું છે, ત્યારે ભાવનગરમાં આવું તારાઘર Minor કક્ષાનું છે. આ તારાઘરમાં મશીન દ્વારા દિવસે રાત્રિના તારાજડિત આકાશની પ્રતિકૃતિ જોઈ શકાય છે, અવલોકી શકાય છે. નરી આંખે દેખાતા લગભગ ૨,૦૦૦ તારાઓ રાત્રિના એક પહોરના, બીજા પહોરના વળી ૨,૦૦૦ અને ત્રીજા પહોરના ૨,૦૦૦ મળી કુલ ૬,૦૦૦ તારાઓ ઉપરાંત સૂર્ય, ચંદ્ર, ક્ષિતિજ, આકાશગંગા, ગ્રહો, નક્ષત્રો અને રાશિઓનો વિગતવાર અભ્યાસ આ પ્લૅનેટૅરિયમ દ્વારા થઈ શકે છે. લગભગ રૂ. ૬૫,૦૦૦ને ખર્ચે જર્મનીથી આયાત થયેલા આ મશીનને ગોળગુંબજ નીચે ગોઠવવામાં આવ્યું છે. તેની ફરતી આજુબાજુની બે હારમાં કુલ ૭૦થી ૮૦ પ્રેક્ષકો એકી સાથે તારાઓ જોવાનો લાભ લઈ શકે છે. રૂ. ૬૫,૦૦૦નું મકાન મળીને કુલ રૂ. ૧,૩૦,૦૦૦નું રોકાણ કરવામાં આવ્યું છે. ટોચ ઉપર પંડિત નેહરુની ૧૪ ફૂટની પ્રતિમા સાથે પ્લૅનેટૅરિયમની ઊંચાઈ ૭૬ ફીટ રાખવામાં આવી છે. તેમાં જમણી બાજુ નેહરુ-કૅનેડીનું મિલન દર્શાવતી પ્રતિમા તથા ડાબી બાજુ શાસ્ત્રી-કોસીજીનનું મિલન દર્શાવતી પ્રતિમાઓ કંડારવામાં આવી છે. આ તારા-મંદિરના આગળના ભાગમાં બાગ તથા પાછળના ભાગમાં બાળકોને રમવા માટેનું ક્રીડાંગણ બનાવવામાં આવ્યું છે. પુખ્ત વયની વ્યક્તિ માટે ૫૦ પૈસા તથા વિદ્યાર્થીઓ અને બાળકો માટે ૨૫ પૈસાની નજીવી ફી લેવામાં આવે છે.

દીવાળી તથા ગ્રીષ્માવકાશમાં ગુજરાત અને ભારતભરમાંથી અનેક સંસ્થાના વિદ્યાર્થીઓ, યાત્રાળુઓ અને પ્રવાસીઓ આ પ્લૅનેટૅરિયમનો લાભ લે છે. આજના અવકાશ-યુગમાં 'અનંતની ભીતરમાં' ડોકિયું કરવા માટે આ એક ખૂબ જ ઉપયોગી સાધન પુરવાર થયું છે. આજથી પાંચેક વર્ષ પહેલાં, તે વખતના કેન્દ્રના રેલવેપ્રધાન માનનીય શ્રી એસ. કે. પાટીલે આ તારામંદિરનું ઉદ્‌ઘાટન કર્યું હતું. ખાસ કરીને વિદ્યાર્થીઓ માટે આ એક ઉત્તમ સાધન પુરવાર થયું છે.

આજે જ્યારે અમેરિકા અને રશિયા જેવા સમૃદ્ધ અને શક્તિશાળી દેશો ચંદ્ર ઉપરાંત મંગળ અને શુક્ર જેવા ગ્રહો પર પદાર્પણ કરવાની તૈયારી કરી રહ્યા છે, ત્યારે સ્વાભાવિક રીતે જ બાહ્યાવકાશ વિષે

વધુ ને વધુ જાણવાની જિજ્ઞાસા સામાન્ય જનસમાજમાં ઉદ્‌ભવે. એ જિજ્ઞાસાનું માર્ગાંતિકરણ કરવા માટે આવાં 'પ્લૅનેટેરિયમ' વધુ ને વધુ સંખ્યામાં ખોલાય તે ઇચ્છનીય છે. થોડા સમય પહેલાં જ સુરતની મ્યુનિસિપાલિટીએ આવું તારાઘર સ્થાપવાની યોજના વહેતી મૂકી હતી. સમગ્ર ગુજરાતમાં અવકાશવિજ્ઞાનના અભ્યાસી ગણ્યાગાંઠ્યા — શ્રી છોટુભાઈ સુથાર જેવા છે. બાકી મોટા ભાગની આમજનતા તો આ વિષય પરત્વે ઉપેક્ષા સેવતી આવી છે. આવડા મોટા બ્રહ્માંડમાં કે, જ્યાં પૃથ્વી કોઈ વિસાતમાં નથી, ત્યાં પાંચ ફૂટનો માનવી અહમ્‌માં રાચે એ કેટલું બેહૂદું અને હાસ્યાસ્પદ લાગે છે?

નીલ એ. આર્મસ્ટ્રૉંગની જેમ ભલે આપણે ચંદ્ર પર ઊતરી ન શકીએ, પણ ચંદ્ર વિષેની પૂરેપૂરી માહિતી જરૂર મેળવી શકીએ. આજે માનવી ચંદ્ર ઉપર પહોંચ્યો, કાલે મંગળ, પરમ દિવસે શુક્ર, બુધ અને ગુરુ ઉપર પણ જઈ પહોંચશે. શું આપણે તે વિષે જાણવાની પણ દરકાર નહીં કરીએ?

પ્રાચીન સમયથી આપણા વડવાઓ સૂર્ય દેવની ઉપાસના કરતા આવ્યા છે ત્યારે આપણે અર્વાચીનોએ તો એ સૂર્ય જેવા અનેક સૂર્યોની ઉપાસના કરવાની છે. ખગોળશાસ્ત્રીઓ કહે છે કે આકાશમાં જે તારાઓ દેખાય છે તેમાંના મોટાભાગના સૂર્યો જ છે, પણ તે તમારા સૂર્ય કરતાં અનેક ગણા દૂર હોવાથી નાના દેખાય છે. આખી આકાશગંગા તેના તારાઓ અને તેમાં સૌથી નજીક તે સૂર્ય. પ્રકાશ એક સેકંડમાં ૧,૮૬,૦૦૦ માઈલ કાપે છે. એ પ્રકાશને સૂર્યમાંથી નીકળી પૃથ્વી પર આવતાં સવા આઠ મિનિટ લાગે છે. તેના ઉપરથી સૂર્ય અને પૃથ્વીનું અંતર ગણી કાઢવું. લગભગ સવા નવ કરોડ માઈલ (૯,૩૦,૦૦,૦૦૦) થયા.

અમેરિકાની પાલોમૅર વેધશાળાના ૨૦૦ ઇંચના દૂરબીન વડે આ બ્રહ્માંડના ૧૦૦ કરોડ પ્રકાશવર્ષ જેટલે ઊંડે અને દૂર જોઈ શકાયું છે. પણ રેડિયો દૂરબન વડે તો એથી પણ વધુ ઊંડાણનો તાગ મેળવી શકાશે.

આ બધી બાબતોની પ્રાથમિક જાણકારી મેળવવા માટે વિદ્યાર્થીઓએ, શિક્ષકોએ અને ખગોળશાસ્ત્રીઓએ આવાં Planetarium જોવાં જોઈએ.

૫. બૃહદ્ ભારતીય સમાજનું 'શ્રી એન. કે. મહેતા ઈન્ટરનૅશનલ હાઉસ':

મુંબઈમાં બૃહદ્ ભારતીય સમાજ દ્વારા દરિયાપાર વસતા હિન્દી ભાઈઓના લાભાર્થે આ સંસ્થાને ઉપક્રમે ભિન્ન ભિન્ન સંસ્થાઓ કાર્ય કરી રહી છે. આ વિચાર અને તેને મૂર્તસ્વરૂપ આપનારા પુરુષોમાં માનનીય સદોબા પાટીલ અગ્રિમ પુરુષ ગણાય છે. લગભગ રૂ. ૨૦ લાખને ખર્ચે ઊભી થયેલી આ સંસ્થામાં કોઈ એક જ પુરુષનું મોટામાં મોટું દાન હોય, તો તે સ્વ. શ્રી નાનજીભાઈનું છે; અને તેથી બૃહદ્ ભારતીય સમાજે તેનું નામ શ્રી નાનજી કાલિદાસ મહેતા ઈન્ટરનૅશનલ હાઉસ પાડેલું છે.

એશિયા અને આફ્રિકાના દેશો જેમ જેમ મુક્ત થતા જાય છે, તેમ તેમ ત્યાં વસતા ભારતવાસીઓના અનેક પ્રશ્નો ઉપસ્થિત થાય છે અને તેને હલ કરવાને આ સમાજ પ્રયત્ન કરે છે. દેશપાર વસતા તથા આફ્રિકાથી અભ્યાસ અર્થે આવતા વિદ્યાર્થીઓને સગવડ પ્રમાણે આ સંસ્થા છાત્રવાસ પૂરો પાડે છે, ભારતીઓના બૃહદ્ ભારતીય પ્રશ્નો તથા તેનાં માહિતી અને સંશોધન અર્થે તેમાં એક આંતરરાષ્ટ્રીય પુસ્તકાલય તથા સંશોધન કેન્દ્ર ચાલે છે. પૂર્વ આફ્રિકાના બીજા સમર્થ શાહસોદાગર અને ઉદ્યોગપતિ સ્વ. મૂલજીભાઈ માધવાણીનું નામ તેની લાઈબ્રેરી સાથે જોડાયેલું છે. આ મકાનના નીચેના વિભાગમાં ભૂલાભાઈ દેસાઈ સ્મારક ઓડીટોરિયમ છે અને સમગ્ર સંસ્થાને આર્થિક રીતે મદદરૂપ થઈ પડે, એટલા માટે ભાડે અપાતી ઑફિસો અને ડાયરેક્ટર્સ મીટિંગરૂમની પણ તેમાં સગવડો છે. દરિયાપારનાં ભાઈબહેનો અત્યંત જરૂરના

વખતમાં આ સંસ્થાનો આશ્રય લઈ શકે છે અને તેથી જ તેની સાથે 'બહુ જ માફક દરોથી ચાલતું ઉપાહારગૃહ, કેન્ટિન અને ભોજનાલય પણ ચાલે છે. આ મકાનના એક ભાગમાં બ્રિટિશ કાઉન્સિલની ઓફિસ તેમ જ એક માતબર લાઇબ્રેરી પણ તેની સાથે સંલગ્ન થયેલી છે અને તેનું ભાડું આ સંસ્થાના સંચાલન માટે ઉપયોગમાં આવે છે.

ભારતના ભૂતપૂર્વ રાષ્ટ્રપ્રમુખ, પ્રખર વિદ્વાન અને ફિલસૂફ ડૉ. રાધાકૃષ્ણને આ સંસ્થાનું ઉદ્‌ઘાટન કર્યું હતું, ત્યારે તેની ઉપયોગિતા ઉપર ખૂબ ભાર મૂકેલો હતો અને ભૂતકાળમાં ભારતના સંબંધો કેટકેટલા દેશો સાથે હતા, તે સંબંધો જોડવામાં કયાં કયાં સાંસ્કૃતિક મૂલ્યોએ અગત્યનો ભાગ ભજવ્યો હતો અને ભારતીય સંસ્કૃતિનાં એ બધાં મૂલ્યોમાં આજેય અનુસરવા યોગ્ય કયાં છે તેની તેમણે વિશદ, ઐતિહાસિક અને સાંસ્કૃતિક છણાવટ કરી મનનીય સંભાષણ આપ્યું હતું અને આ સંસ્થાને એ વિદ્વાન ફિલસૂફે આશીર્વાદ આપી તેના પ્રયોજકો તથા શ્રી નાનજીભાઈને ધન્યવાદ આપેલા હતા. આ સ્મૃતિગ્રંથના સંસ્કૃતિ-વિભાગમાં એ વ્યાખ્યાન 'Quality of Indianness'—એ નામના શીર્ષક હેઠળ મૂકયું છે, તે વાંચ્યા પછી જ આ સંસ્થાની ઉપયોગિતાનો સંપૂર્ણ ખ્યાલ અને તેની પાછળની જે લોકહિતકારક સાંસ્કૃતિક દૃષ્ટિ છે તે સહેજે પામી શકાશે.

૬. રાજ-માતા શ્રી રૂપાળીબા બાગ :

પોરબંદરના સ્ટેશનથી હનુમાનચોકમાં જતાં ત્યાં આવેલ 'જલદીપ સ્તંભ' અને ફુવારા પાસે આવીએ, ત્યારે ચાર સુંદર અને ભવ્ય મકાનોથી શોભતા આ ચોકથી એક રસ્તો માણેકચોક તરફ જાય છે. આ વિશાળ સિમેન્ટ-કૉંક્રિટ માર્ગની જમણી બાજુએ ભૂતકાળમાં અછતવર્ષમાં રાહત અને મજૂરી મળી શકે એ નિમિત્તે તે સમયનાં મહારાણી રૂપાળીબાએ બંધાવેલું એક કલાત્મક પ્રાચીન ભારતીય શૈલીનું આરાઓવારા અને ઢોળાવવાળું, તેમ જ ફરતી આશ્રય અર્થે ચોરસ આકર્ષક છત્રીઓવાળું ઠીક ઠીક મોટું કહેવાય એવું તળાવ હતું. આ તળાવની જતે દહાડે પૂરતી સંભાળ ન લેવાવાથી, તેમ જ તેની અંદર પાણી ટકતું ન હોવાથી એ આસપાસ વધતાં નગરને વિઘ્નરૂપ બની ગયું હતું. આ વિશાળ તળાવને પુરાવીને તેની અંદર વૃક્ષો રોપાવીને તેમ જ તાત્કાલિક બેઠો બગીચો રચીને સ્વાતંત્ર્ય પછી એક સુંદર છત્રી નીચે મહાત્મા ગાંધીજીની સંપૂર્ણ કદની કાંસ્ય પ્રતિમા, તથા સ્વ. સરદાર પટેલ તથા જવાહરલાલજીની અર્ધપ્રતિમાઓ મૂકવામાં આવી અને તેના ફરતો સુંદર કંપાઉન્ડ તથા આકર્ષક ત્રણ પ્રવેશદ્વારો કરીને સ્ત્રીઓ માટેના બગીચા તરીકે તે દક્ષિણના પરમ સંતપુરુષ સ્વ. રામદાસજીના શુભાશિષ સાથે પોરબંદરના મહારાણાશ્રી નટવરસિંહજીની ઉપસ્થિતિમાં ખુલ્લો મૂકવામાં આવ્યો અને તેની દેખભાળ પોરબંદર નગરપાલિકાને સોંપવામાં આવી. દર શનિવારે આ વિશાળ ઉદ્યાનની છાયા નીચે પડોશમાં આવેલા મહારાણી શ્રી બાલુબા કન્યાવિદ્યાલયની સેંકડો બહેનો ત્યાં રમતગમત અર્થે જાય છે અને સમૂહ-કવાયત કરી તેનો લાભ લે છે. હમણાં હમણાં નગરપાલિકા તરફથી ત્યાં પુસ્તકાલય અને વાચનાલયની પણ, પડોશમાં રહેતી બહેનોના લાભાર્થે, વ્યવસ્થા કરવામાં આવી છે. એ ઉપરાંત પોરબંદરની સ્ત્રીનિકેતનની શાખાની બહેનો એની વિશાળ સન્નિધિનો નારીપ્રવૃત્તિના કાર્ય માટે નગરપાલિકાની અનુમતિથી ઉપયોગ કરે છે; તેમ જ કેટલાંક ગંભીર અને ચિંતનશીલ સમૂહ-વ્યાખ્યાનો માટે ત્યાં રક્ષણબદ્ધ સન્નિધિ હોઈને એકાંતમય વાતાવરણ તેમ જ વિશાળ આશ્રયબદ્ધ વિસ્તારમાં કયારેક પ્રવચનો પણ યોજવામાં આવે છે. વળી, આ બાગના એક વિભાગમાં પોરબંદર રોટરી કલબ દ્વારા એક 'ચિલ્ડ્રન્સ પાર્ક'—'બાલોદ્યાન' પણ ખડો કરવાની વિચારણા ચાલે છે. અને તેમાં શ્રી ગોવિંદજી જી. ગજ્જર ટ્રસ્ટ તરફથી બાલમંદિર થઈ રહ્યું છે. આમ આ નગરઉદ્યાન ક્રમશ: અનેક સ્પૃહણીય પ્રવૃત્તિનું કેન્દ્ર બનતો જાય

છે અને તે બધી પ્રવૃત્તિઓ આપણા દેશના ત્રણ વિશિષ્ટ રાષ્ટ્રપુરુષોની પ્રતિમાઓની સંમુખે થાય છે—એ પ્રત્યેક પ્રવૃત્તિને રાષ્ટ્રીય અને સાંસ્કૃતિક મૂલ્યો બક્ષવામાં પ્રેરણારૂપ બને છે.

૭. મહર્ષિ દયાનંદ વિજ્ઞાન મહાવિદ્યાલય :

નવયુગ એજ્યુકેશન સોસાયટી દ્વારા પોરબંદરના લોકસેવક શ્રી મથુરાદાસ ગુપ્તાના પુરૂષાર્થને લઈને કે. એચ. માધવાણીના નામ સાથે સંલગ્ન વિનયન અને વાણિજ્યની કૉલેજ સ્થાપવામાં આવી હતી; પરંતુ પોરબંદરને વિજ્ઞાન-કૉલેજની વિશેષ આવશ્યકતા હતી. આ કૉલેજને માટે નવયુગ એજ્યુકેશન સોસાયટી તરફથી ભંડોળ ચાલતો હતો. તેને સરકારશ્રી તરફથી યોગ્યભાવે જમીન પણ પ્રાપ્ત થયેલી હતી; પરંતુ જે જગ્યાએ આ વિજ્ઞાન મહાવિદ્યાલય બાંધવાનું હતું તે જગ્યા પોરબંદરનું પૂર્વ દિશાનું પ્રવેશદ્વાર હોઈ, ત્યાં એક ઉચ્ચ-શિક્ષણની સંસ્થા હોય, પરંતુ તેનું મકાન જો ભવ્યતાવાળું ન હોય તો એ જગ્યા અને નગરની રમણીયતાને બાધારૂપ નિવડે. આવું ભારતીય શૈલીનું બે માળનું સન્નિધિબદ્ધ અને સુંદર પ્રવેશદ્વારવાળું ભવ્ય મકાન શેઠશ્રી નાનજીભાઈએ પાંચ લાખ રૂપિયાને ખર્ચે ચણાવી આપી સોસાયટીને અર્પણ કર્યું. તેની અર્પણ-વિધિ શ્રી નાનજીભાઈના ૮૧મા જન્મોત્સવના મહાસમારંભના પ્રસંગે શ્રી રણવીરભાઈ ધરમશી ખટાઉના હસ્તે કરવામાં આવી. આ સંસ્થાનું ખાતમુહૂર્ત ગુજરાત રાજ્યના મુખ્ય પ્રધાન શ્રી હિતેન્દ્રભાઈ દેસાઈના વરદ્ હસ્તે કરવામાં આવ્યું હતું. રાજરત્ન શેઠશ્રી નાનજી કાલિદાસ મહેતા ટ્રસ્ટમાંથી નિર્માણ થયેલ આ વિજ્ઞાન મહાવિદ્યાલયને 'મહર્ષિ દયાનંદ વિજ્ઞાન મહાવિદ્યાલય' નામ આપવામાં આવ્યું છે અને ઋષિ દયાનંદના એક અનન્ય અનુયાયી તરીકે આ ભવ્ય મહાલયમાં વિજ્ઞાન કૉલેજની સ્થાપના માટેની સગવડતા કરી આપીને શ્રી નાનજીભાઈએ ઋષિઋણ ચૂકવી પોરબંદરની યુવાન જનતા પ્રત્યેની પોતાની ફરજ બજાવી છે.

૮. કંપાલા નગર ઉદ્યાન (પૂર્વ આફ્રિકા) :

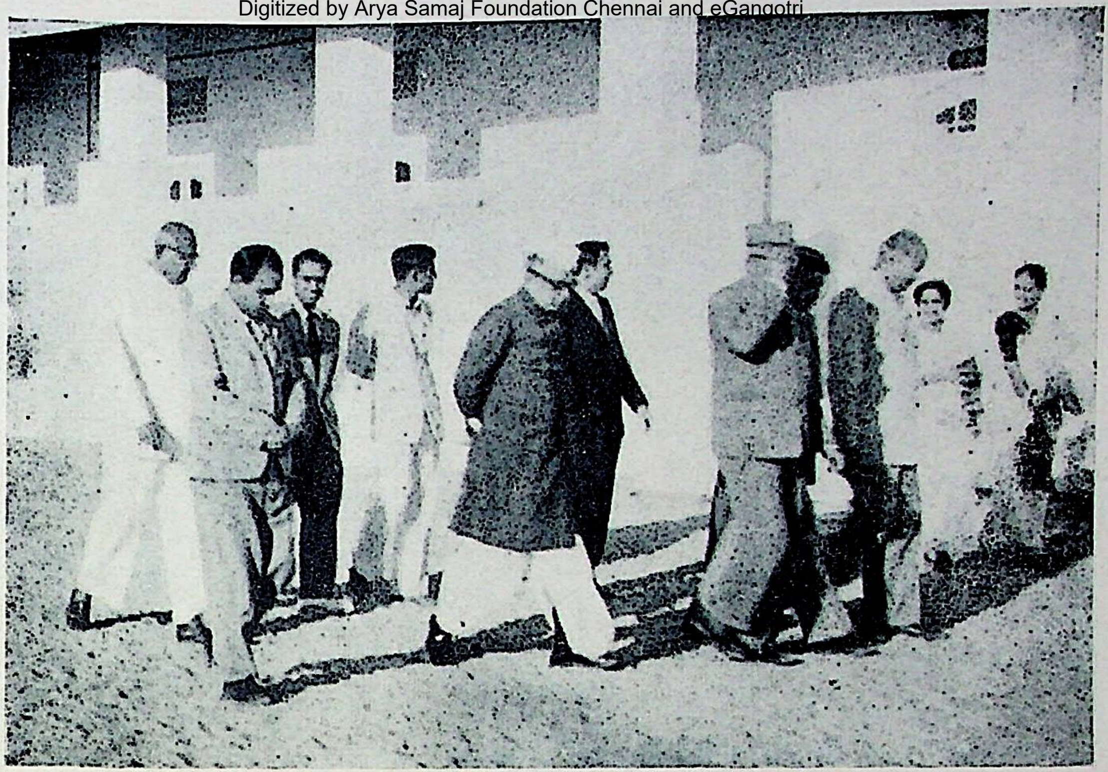
યુગાન્ડાનું પાટનગર કંપાલા ગણાય છે. શ્રી નાનજીભાઈએ સ્થાપેલી લુગાઝીની યુગાન્ડા સ્યૂગર ફૅક્ટરીથી તે શહેર એકાદ કલાકના મોટરમાર્ગ જેટલું દૂર છે. આ સુંદર શહેર નવ ટેકરી ઉપર બંધાયેલું છે અને તેનાં સમસ્ત ઉઠાવ અને આયોજન અદ્યતનતાની સાક્ષી પૂરે છે. ટેકરીઓના ઉચ્ચ વિસ્તાર અને ક્ષેત્ર ઉપર આવેલાં અદ્યતન શૈલીનાં મહાલયોથી સંકળાતા રાજ્ય માર્ગો અન્ય માર્ગો સાથે સંકળાઈ જાય છે અને ઉચ્ચ પ્રદેશ ઉપર બંધાયેલા આ નગરને મહિમા અને રોનક આપે છે. જગતનાં પ્રગતિશીલ શહેરોમાં, પ્રમાણમાં નાનું છતાં. અત્યંત રમણીય કંપાલાનગર ગણાય છે. એની રચનામાં ભારતીયોનો ફાળો વિશેષ છે. આ શહેરને એક વિશાળ ઉદ્યાન અર્પણ કરવાનું એક સુંદર નાગરિકકાર્ય કરીને, શ્રી નાનજીભાઈએ પોતે આફ્રિકામાંથી રળેલી સંપત્તિનો લોકસ્વાસ્થ્ય અર્થે શુભ વિનિયોગ કરેલો છે. આ વિશાળ પાર્કમાં એક બૅન્ડ સ્ટૅન્ડ ઊભું કરવામાં આવેલું છે. અને તેમાં પશ્ચિમના સમૂહવાદ્ય સંગીતમાં નિપુણ આફ્રિકન વાંદકોનું વૃન્દ નિયત દિવસે સંગીત પીરસે છે. ત્યાં શનિ-રવિ અને રજાના દિવસોમાં સેંકડો કંપાલાવાસીઓ નિવૃત્તિનો સમય ગાળે છે અને દર સાંજે પોતાના કાર્ય માટે નવી તાજગી મેળવી પાછા ફરે છે. આ જ્યુબિલી ઉદ્યાનનું અર્પણ કંપાલા નગરપાલિકા અને યુગાન્ડા સરકારને કરીને એક ભારતીયે દૂર દૂરનાં પ્રદેશમાં પોતાની શુભનામ નાગરિકતાને ધન્ય કરી બતાવી છે.

૯. મહાત્મા ગાંધી મેમોરિયલ ઍકેડેમી નાઈરોબી (કેન્યા) :

ભારત સ્વતંત્ર થયા પછી આફ્રિકામાં પૂજ્ય મહાત્મા ગાંધીનું કશુંક પ્રેરક સ્મારક થવું જોઈએ એનો સૌ પ્રથમ વિચાર શ્રી નાનજીભાઈને આવેલો. તેનું કારણ એ હતું કે ગાંધીજીની લોકકલ્યાણક પ્રવૃત્તિનો આરંભ દક્ષિણ આફ્રિકામાંથી જ થયેલો અને ત્યાં રહીને જ સૌથી પહેલાં અહિંસાના વજ્રને એમણે સત્યા-

ગ્રહરૂપે ઘડી એશિયાવાસીઓના હકો અર્થે સવિનય કાનૂન ભંગની લડત ઈ. સ. ૧૯૧૪માં આદરી. તે વખતના આફ્રિકાના વડા પ્રધાન જનરલ સ્મટ્સ સાથે માનપૂર્વક સમાધાન સાધી આ હિલચાલની શક્તિનો વિશ્વને પ્રથમવાર પરિચય આપ્યો હતો. તેથી જ સત્યાગ્રહની જન્મદાત્રી ભૂમિમાં ક્યાંક ગાંધીજીનું સ્મારક થાય એ સૌ કોઈની ઇચ્છા હતી.

આ વિચારને કેન્દ્રમાં રાખીને તે વખતના હિન્દના હાઈકમિશનર શ્રી આપા સાહેબ પન્ત, શ્રી કાકાસાહેબ કાલેલકર અને 'ગાંધી સ્મારકનિધિ'ના સંયુક્ત પ્રયત્નથી શ્રી નાનજીભાઈએ જાતે જઈને ત્યાંના ભારતવાસીઓને તથા બ્રિટિશ સરકારને ઢંઢોળીને કેન્યાના પાટનગર નાઈરોબીમાં 'મહાત્મા ગાંધી મેમોરિયલ એકેડેમી' સ્થાપવાનો ઘનિષ્ઠ પ્રયત્ન કર્યો. તેનાં યોજના અને ભંડોળ માટે એક સ્મારક સમિતિ રચાઈ અને તેને મદદ કરવા અને જાહેર સંપર્ક સાધવા તેમ જ તે વખતની બ્રિટિશ સરકાર સાથે ચર્ચાવિચારણા કરવા ધર્મેન્દ્રસિંહજી આર્ટ્સ કૉલેજના વિદ્વાન પ્રિન્સિપાલ ડૉ. રમણલાલ કનૈયાલાલ યાજ્ઞિકને છ મહિના માટે પૂર્વ આફ્રિકામાં મોકલવાનો પ્રબંધ કર્યો. શ્રી આપા સાહેબ પન્ત તે વખતે હિન્દના પૂર્વ આફ્રિકાના હાઈકમિશનર હતા. કાકાસાહેબ કાલેલકર ગાંધી સ્મારક નિધિના પ્રતિનિધિ હતા. શરૂઆતમાં ચાળીશ સભ્યોની એક બૃહદ સ્મારક સમિતિ ભંડોળ અર્થે નીમવામાં આવી અને તેને આ કાર્ય સોંપવામાં આવ્યું; છતાં અનુભવે સૌને લાગ્યું કે એક નાની, કાર્યક્ષમ અને સુદૃઢ સમિતિ હોય તો કામ વિશેષ ઝડપથી થાય, એટલે એક એવી ઉપસમિતિ પણ નીમવામાં આવી. કાકાસાહેબ કાલેલકરે આ કાર્ય માટે પૂર્વ આફ્રિકાનો એક લાંબો પ્રવાસ કર્યો. વળી તે વખતના ભારત સરકારના ડેપ્યુટી એજ્યુકેશનલ મિનિસ્ટર શ્રી હુમાયુન કબીરે પણ આ પ્રદેશની લોકસંપર્ક તથા કૉલોનીઅલ સરકારના સમાગમ અર્થે મુલાકાત લીધી. આ બાબતમાં ત્યાંની ઈમ્પિરીયલ ગવર્નમેન્ટનો સહકાર મળ્યો. એ બધા પ્રયાસને અંતે 'મહાત્મા ગાંધી મેમોરીયલ એકેડેમી સોસાયટી'એ ૩,૦૦,૦૦૦ (ત્રણ લાખ) પાઉન્ડનું ભંડોળ એકઠું કર્યું અને તેમાં 'ગાંધી સ્મારક નિધિ' દ્વારા જવાહરલાલજીની ખાસ વિનંતીથી હિંદુસ્તાનમાંથી ૧,૦૦,૦૦૦ (એક લાખ) પાઉન્ડનું ભંડોળ ઉમેરવામાં આવ્યું. કૉલોનીઅલ સરકારે આ વાતની કદર કરીને કેન્યા ગવર્નમેન્ટ દ્વારા ૧૦૭,૦૦૦ (એક લાખ સાત હજાર) પાઉન્ડ કૉલોનિઅલ ડેવેલપમેન્ટ અને વેલફેર ફંડમાંથી આ કાર્ય માટે ફાજલ પાડ્યા. સમગ્ર પ્રયત્નને અંતે ત્યાં વસતા ભારતવાસીઓ, ગાંધી સ્મારક નિધિ, અને કેન્યા ગવર્નમેન્ટ દ્વારા પુખ્ત વિચારણાને અંતે આ સ્મૃતિકાર્ય કાયમી બની રહે અને તેના નૈમિત્તિક ખર્ચમાં બાધા ન આવે એટલા માટે એક કૉલેજની સ્થાપના માટે સરકારશ્રીને અર્પણ કરવામાં આવ્યું અને રૉયલ ટેકનિકલ કૉલેજ—નૈરોબીના એક અંગ તરીકે 'ગાંધી મેમોરિયલ એકેડેમી'ને સંલગ્ન કરવાનો નિર્ણય કરવામાં આવ્યો. તેથી નાત, જાત, ધર્મ અને વર્ણના ભેદ સિવાય આફ્રિકાના યુવાનો અને ભાવિ નેતાઓ ભણીગણીને આફ્રિકાના ઉત્થાનમાં લાગી શકે તે અર્થેનો પ્રથમ સાંસ્કૃતિક અને શૈક્ષણિક પાયો આ રીતે નંખાયો. એક વિશાળ ભવ્ય કૉલેજના મકાનમાં એક વિંગ ખાસ એકેડેમી માટે જુદી રાખવામાં આવી અને તેમાં શ્રી મેઘજી પેથરાજ શાહ દ્વારા રૂપિયા ૩૦,૦૦૦ (ત્રીસ હજાર)ના ખર્ચે મુંબઈના સુપ્રસિદ્ધ કલાકાર શ્રી વી. પી. કરમારકરે સર્જેલી ગાંધીજીની પૂર્ણ કદની ભવ્ય કાંસ્ય પ્રતિમા મૂકવામાં આવી. કૉલેજની ગવર્નિંગ કાઉન્સિલમાં એકેડેમીની સમિતિને પ્રતિનિધિત્વ આપવામાં આવ્યું. આ ગાંધી સ્મૃતિ એકેડેમી તથા બૃહદ કાંસ્ય પ્રતિમાનું ઉદ્ઘાટન ડૉ. સર્વપલ્લી રાધાકૃષ્ણન, કે જેઓ તે વખતના ભારતના ઉપરાષ્ટ્રપ્રમુખ હતા, તેમના વરદ હસ્તે કરવામાં આવ્યું અને જે ખંડમાં સત્યાગ્રહનો પ્રથમ જન્મ થયો હતો ત્યાં જ વસાહતી બ્રિટિશ અમલના સમયમાં જ એક ચિરસ્મરણીય સ્મારક રચવાનો વિચાર ઉત્પન્ન કરીને, તેને માટે ભિન્ન ભિન્ન સ્થળેથી સહકાર મેળવીને, અને પોતા તરફથી માતબર રકમનું આ પ્રસંગે પ્રદાન કરીને સત્યાગ્રહના પ્રથમ જન્મની સ્મૃતિને, પૂર્વ આફ્રિકામાં કાયમ કરી



ડૉ. કનૈયાલાલ માણેકલાલ મુનશી મહિલા કૉલેજના પ્રાંગણમાં

મહાનુભાવોનું હસ્તાક્ષર પ્રદાન



શ્રી નાનજીભાઈના એક્યાસીમા જન્મસમારોહના કાર્યક્રમ પ્રસંગે
હસ્તાક્ષર આપતા પૂ. કાકાસાહેબ અને સાક્ષર શ્રી જ્યોતિન્દ્ર દવે



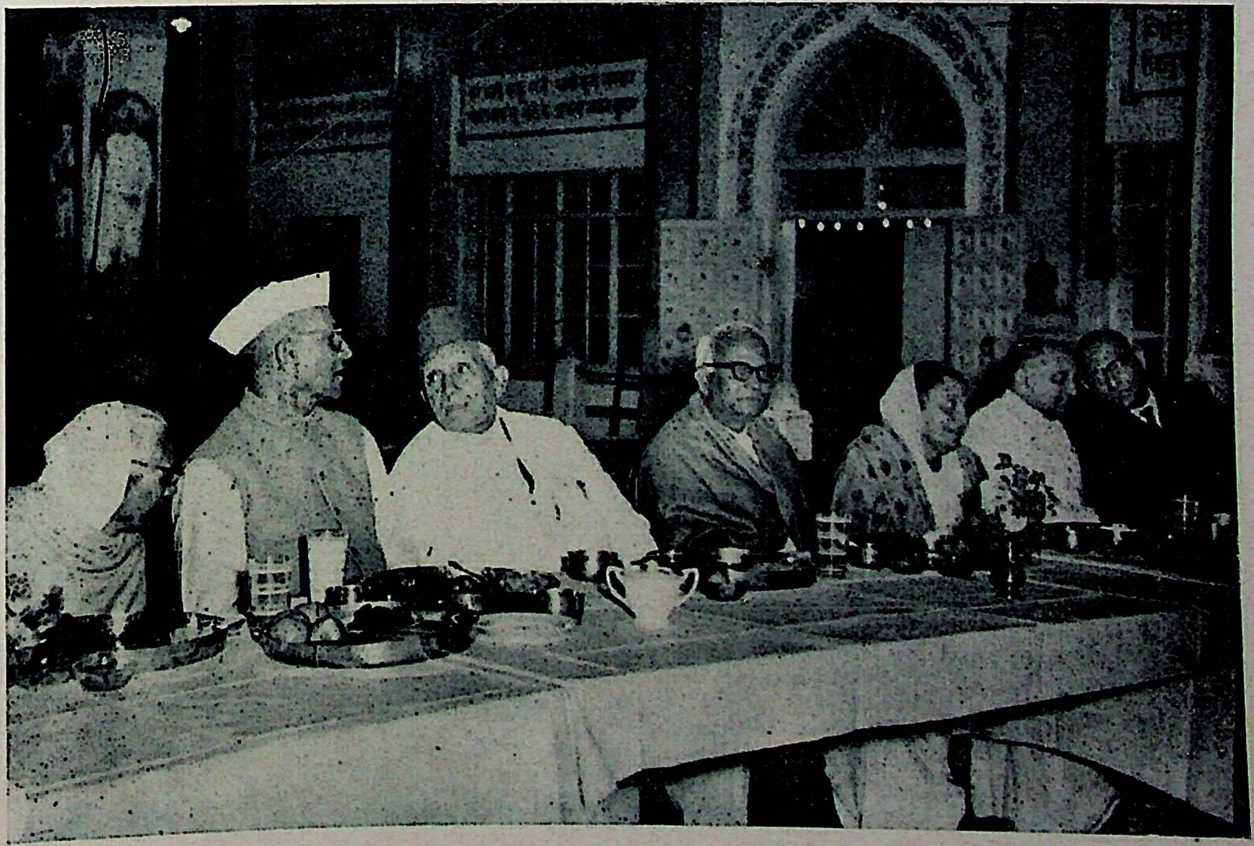
ગુરુકુલ મહિલા આર્ટ્સ કૉલેજ દ્વારા યેાજાએલા કવિ-સંમેલનને
ઉદ્બેાધન કરતા શ્રી જ્યેાતીન્દ્ર દવે



સૌરાષ્ટ્ર યુનિવર્સિટીના કુલપતિ શ્રી ડેાલરરાયભાઈ માંકડ
(મહિલા કૉલેજના પારિતોષિક સમારંભમાં)



ભારતમંદિરના અગ્રભાગનું દર્શન



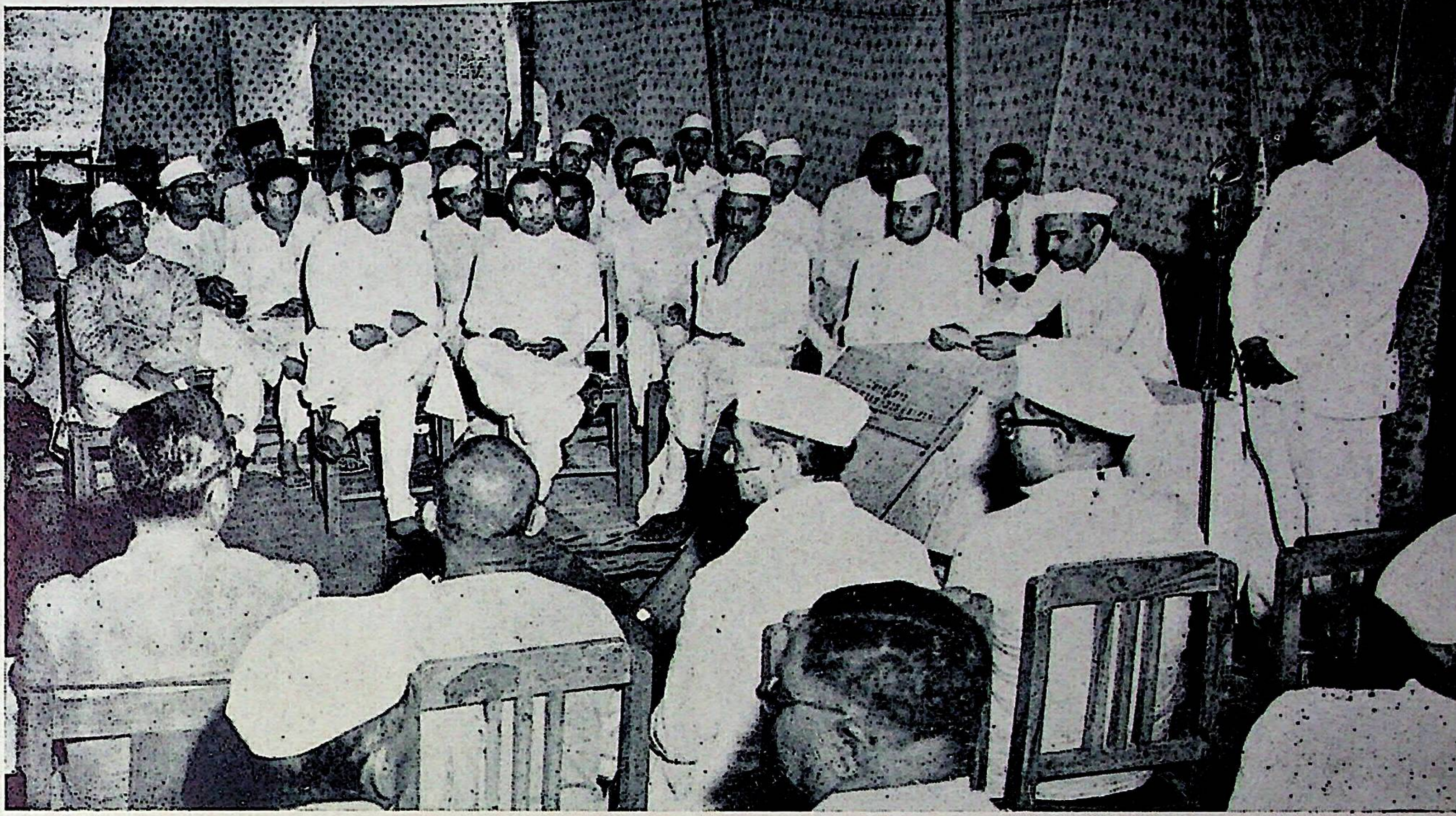
ભારતમંદિરના ભવ્ય વિશાળ હૉલમાં શ્રી નાનજીભાઈ સાથે માનનીય શ્રી મોરારજીભાઈ અને ગુજરાત રાજ્યના મુખ્ય પ્રધાન શ્રી બળવંતરાયભાઈ મહેતા



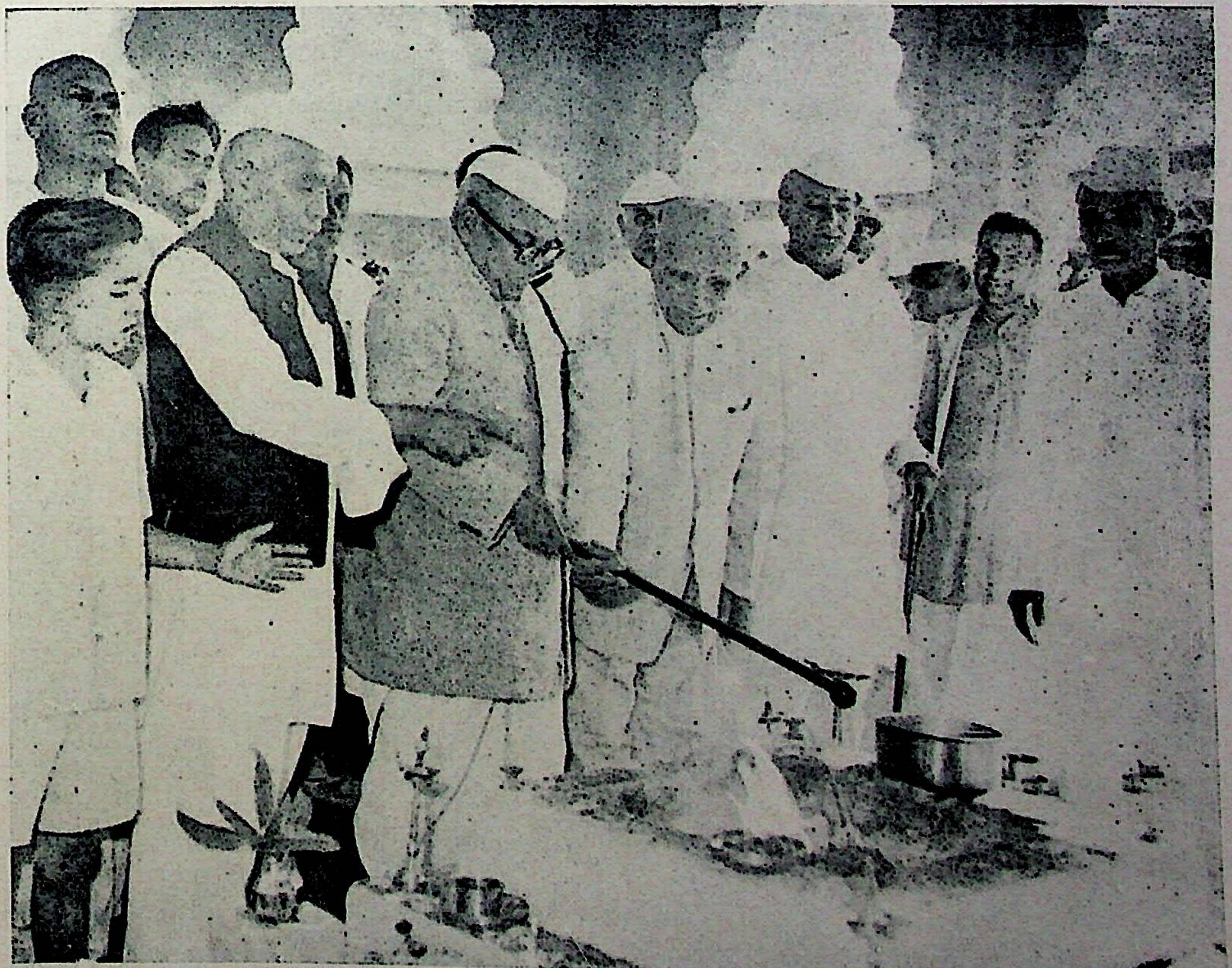
ભારતમંદિરમાં મુંબઈ રાજ્યના રાજ્યપાલ શ્રી મંગળદાસ પકવાસાજી અને શ્રી નાનજીભાઈ



ભારતમંદિરનું નિરીક્ષણ કરતાં ભારતનાં પ્રધાનમંત્રિણી
શ્રીમતી ઇન્દિરા ગાંધી



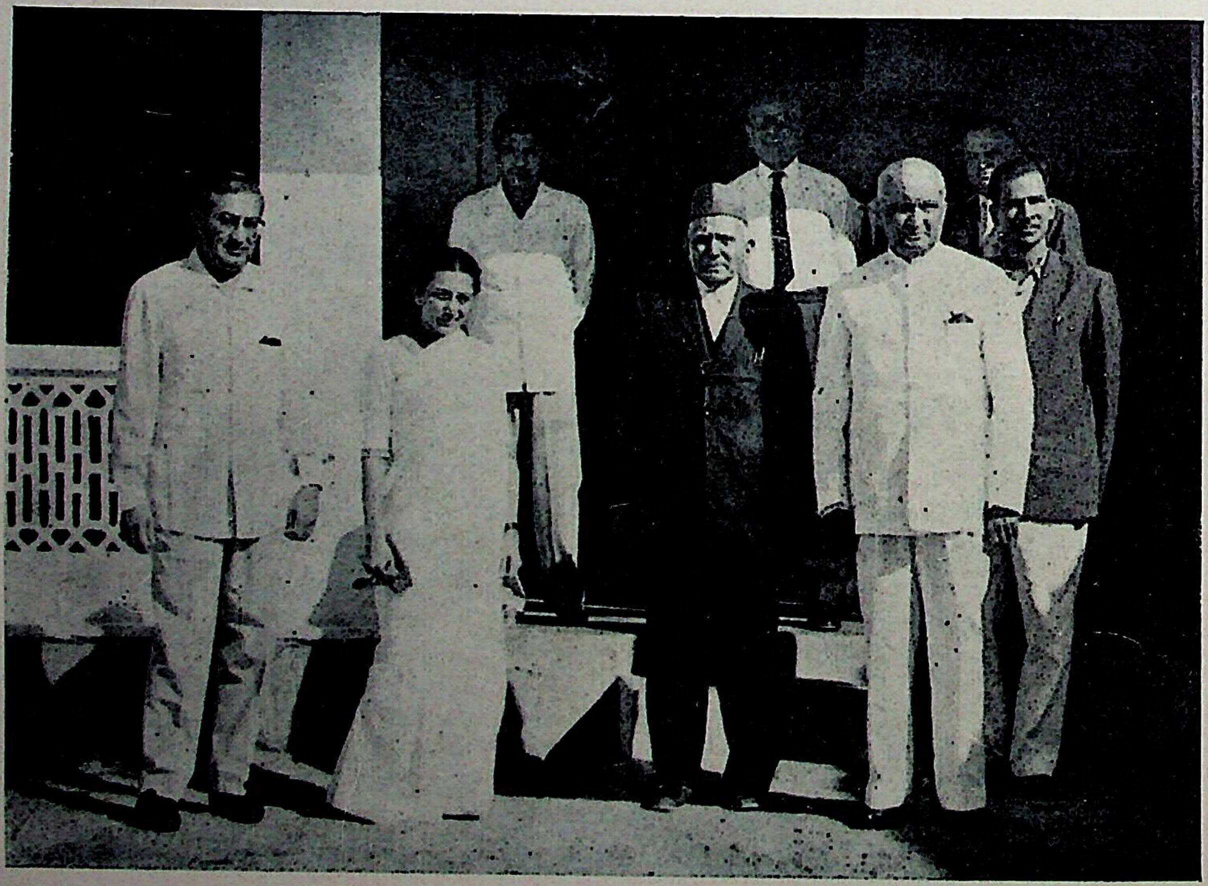
'અ. સૌ. સંતોકબહેન મહેતા કન્યા છાત્રાલય' (રાજકોટ)ના ઉદ્ઘાટન
પ્રસંગે મુખ્યમંત્રી શ્રી ઢેબરભાઈ અને મંત્રીમંડળ



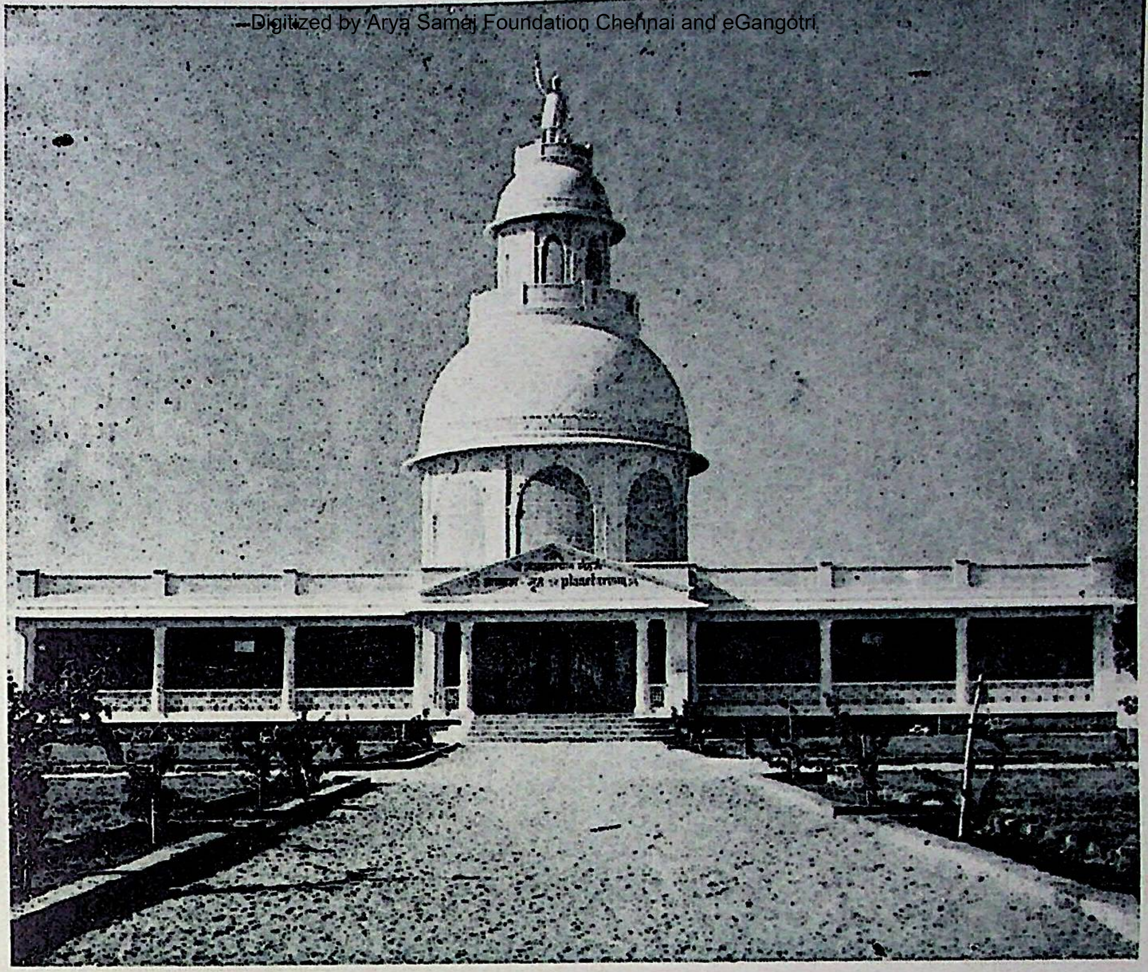
લોકસભાના અધ્યક્ષ શ્રી અનંતશયનમ્ આયંગર અને શ્રી નાનજીભાઈ
મહર્ષિ દયાનંદ સ્મારકમંદિર (ટંકારા)ના અર્પણયજ્ઞમાં



શ્રી નાનજીભાઈ સાથે ઉદ્ઘાટન કરવા જતા ભારત સરકારના
માનનીય રેલ્વેમંત્રી શ્રી સદોબા પાટિલ



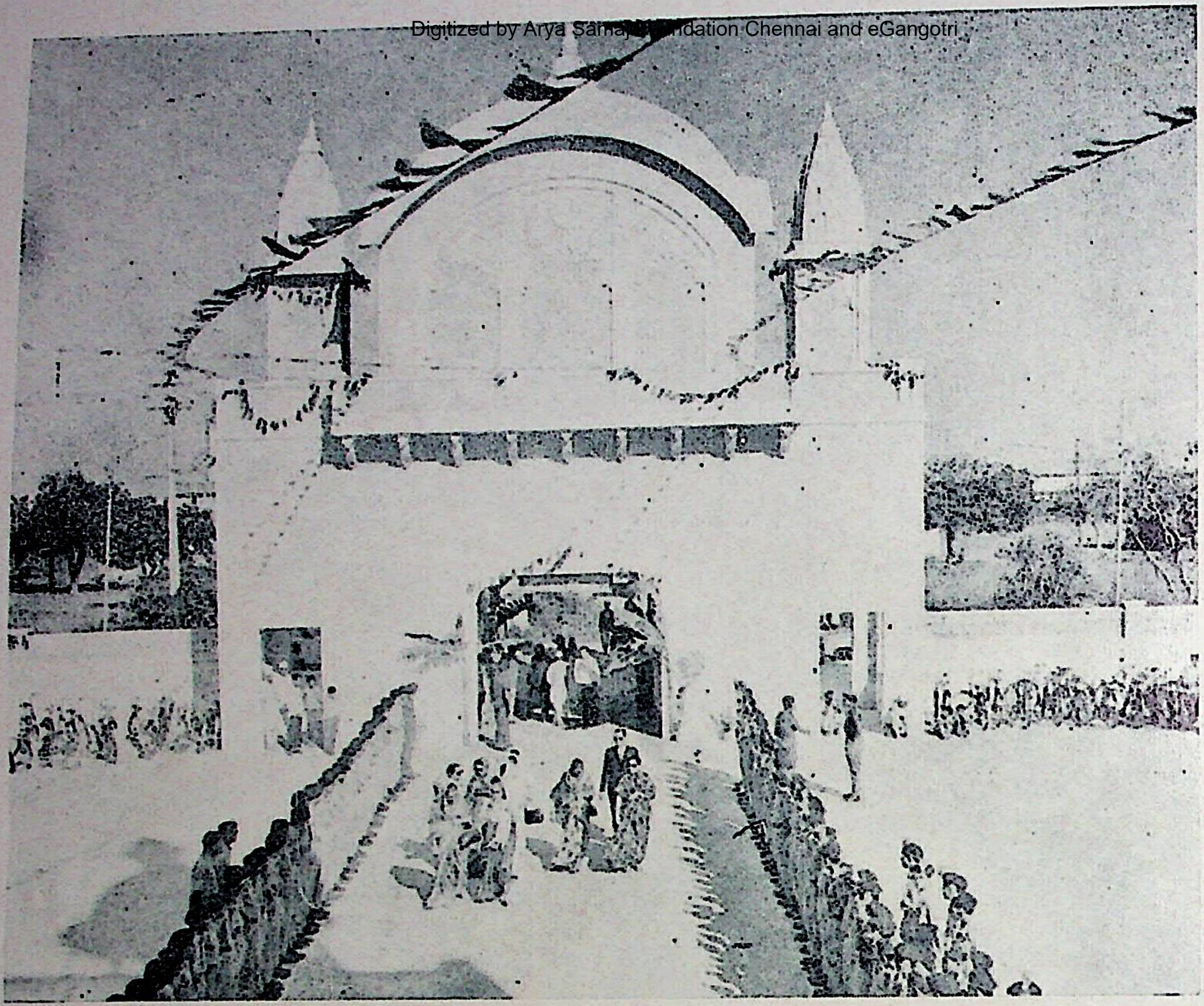
જવાહરલાલ નેહરુ પ્લેનેટેરીઅમના સામીપ્યે શ્રી ધીરેન્દ્રભાઈ મહેતા, સવિતાબહેન,
પૂ. નાનજીભાઈ અને માનનીય શ્રી એસ. કે. પાટિલ



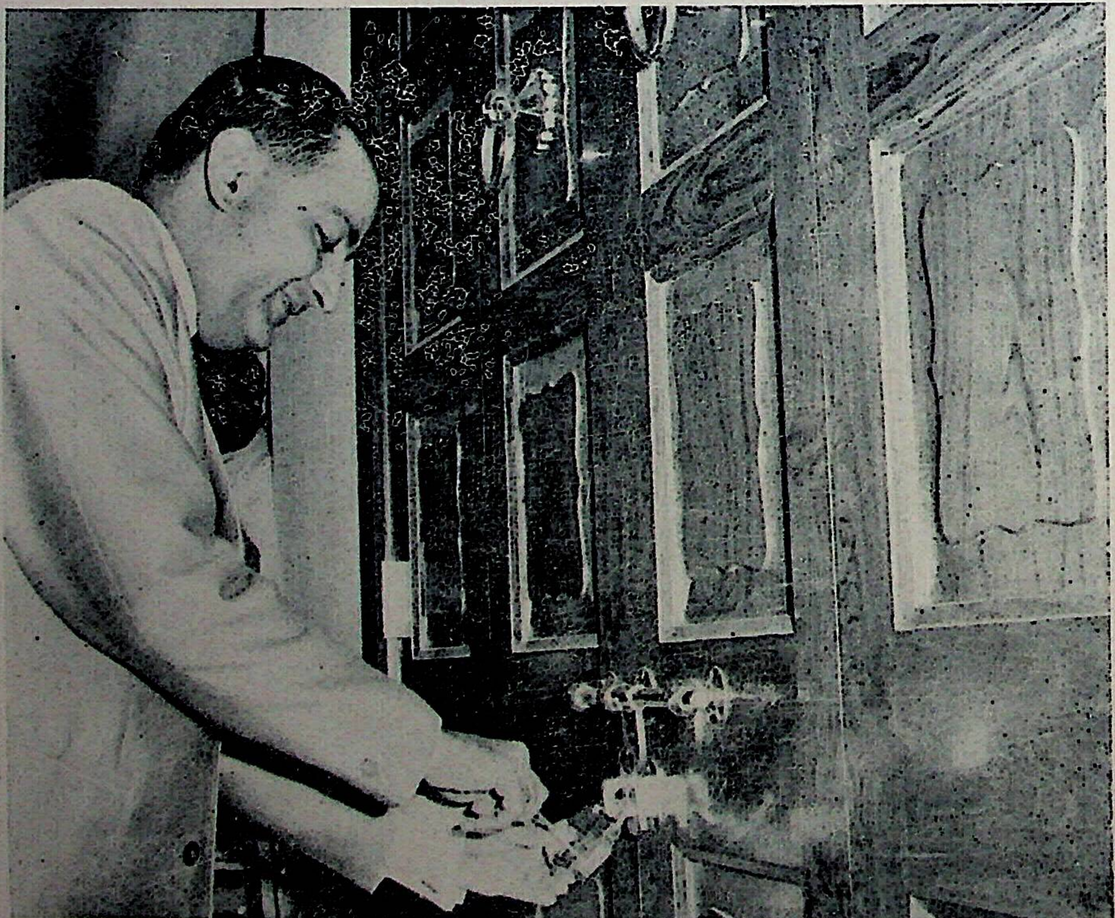
શિખરે ચૌદ ફીટની જવાહરલાલજીની પ્રેરક પાષાણપ્રતિમા સાથેનું પ્લેનેટેરીઅમ



પ્લેનેટેરીઅમની મુલાકાતે ભારતનાં પ્રધાનમંત્રિણી શ્રીમતી ઇન્દિરા ગાંધી,
શ્રી હિતેન્દ્રભાઈ દેસાઈ અને શ્રી નાનજીભાઈ પરિવાર સાથે



ઉદ્ઘાટન પ્રસંગે વિજ્ઞાન વિદ્યાલયના પ્રવેશદ્વારે સ્વાગત વિદાય



મહર્ષિ દયાનંદ વિજ્ઞાન મહાવિદ્યાલયની ઉદ્ઘાટનવિધિ
કરતા શેઠશ્રી રણધીરભાઈ ખટાઉ

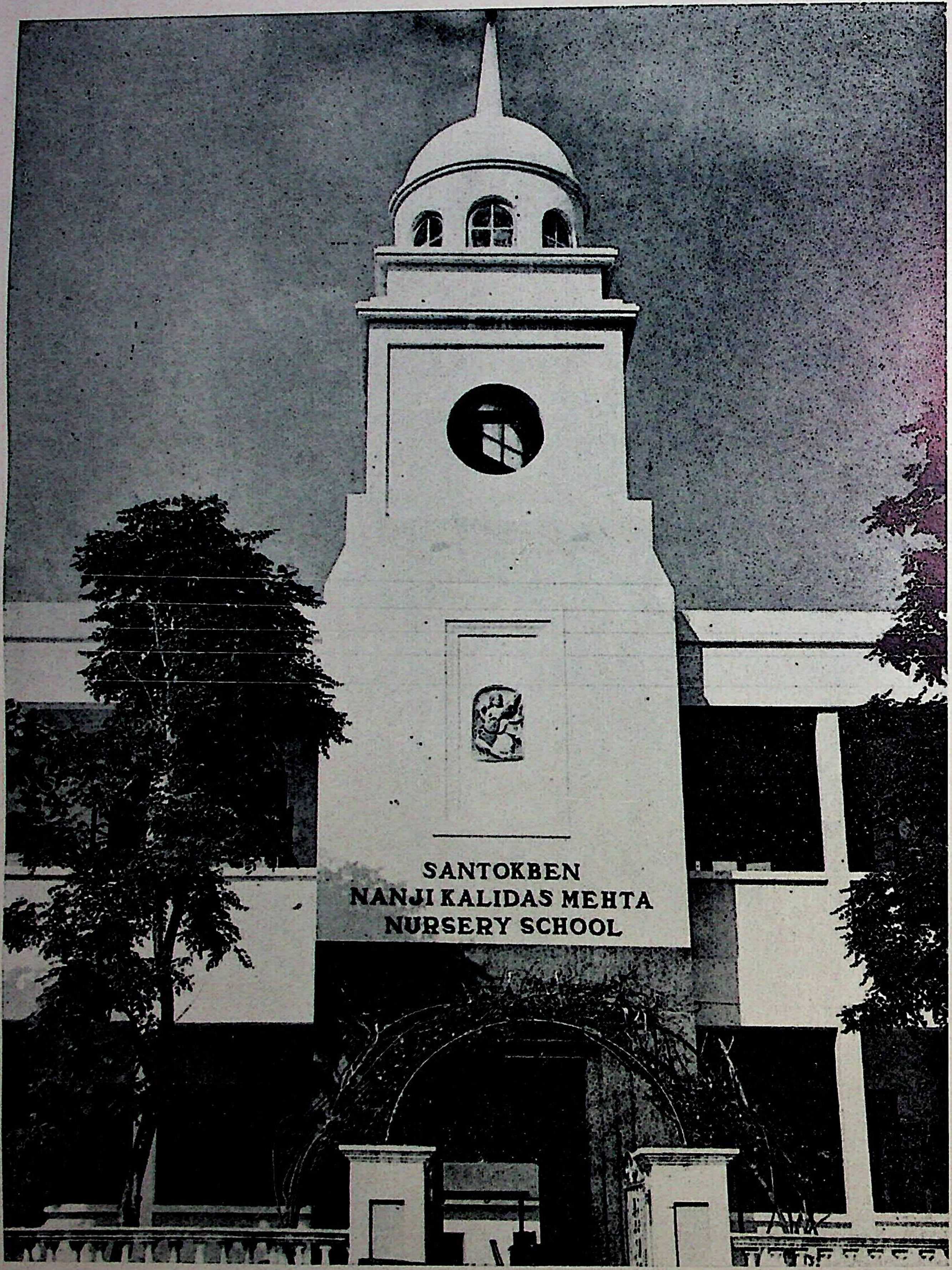
શ્રી નાનજી કાલિદાસ મહેતા ઇન્ટરનેશનલ હાઉસ (મુંબઈ)ના ઉદ્ઘાટન પ્રસંગે



બૃહદ ભારતીય સમાજના મિલન-સમારોહને ઉદ્બોધન કરતા
માનનીય ભારતપ્રમુખ ડૉ. રાધાકૃષ્ણન



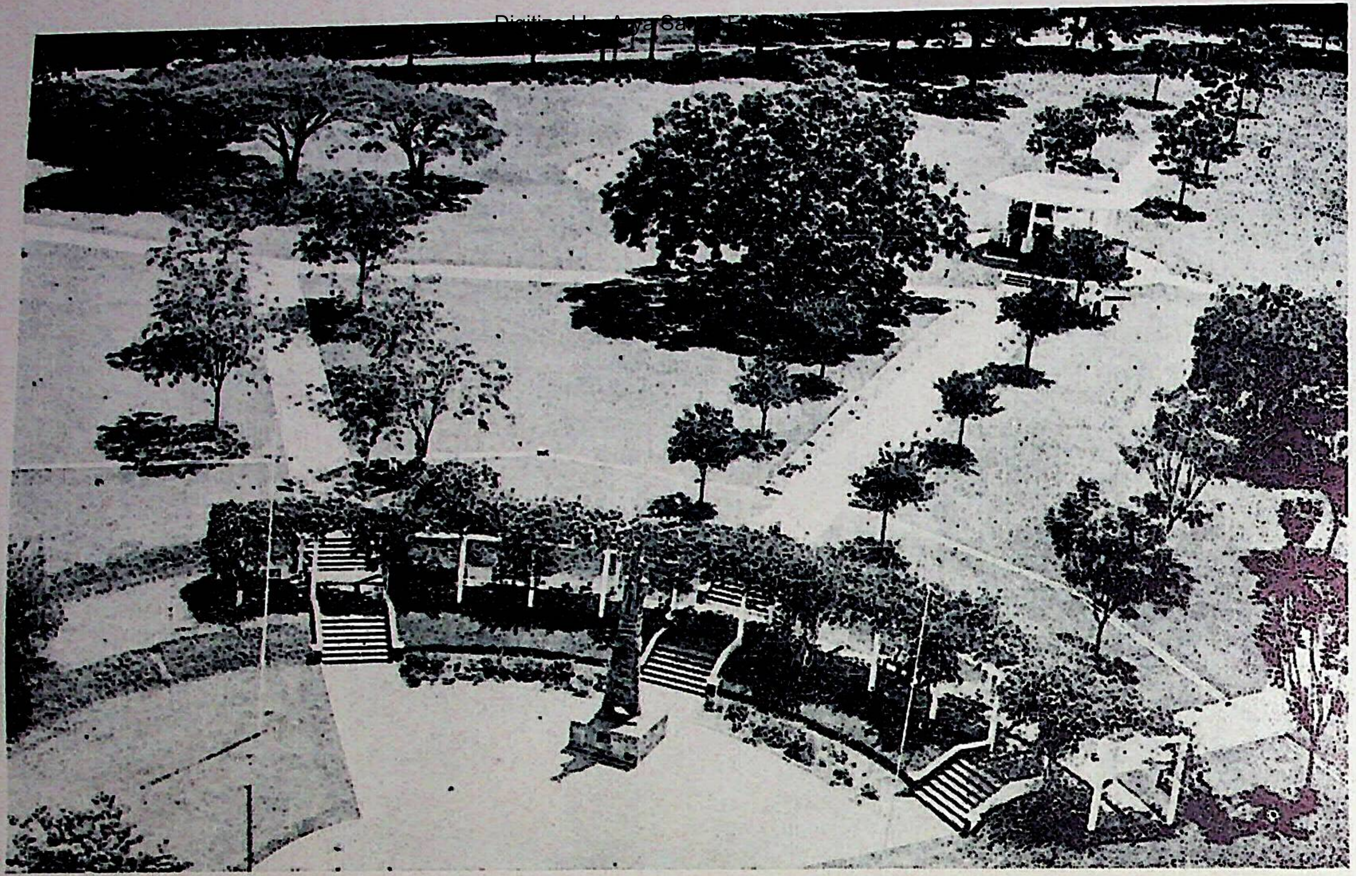
એક્યાસીમા જન્મોત્સવ બાદના પ્રથમ મિલને
શ્રી નાનજીભાઈનું સ્વાગત કરતા પોરબંદરના મહારાણાશ્રી નટવરસિંહજી



શ્રી સતેકબહેન નાનજી કાલિદાસ મહેતા
નર્સરી સ્કૂલ · મોંબાસા



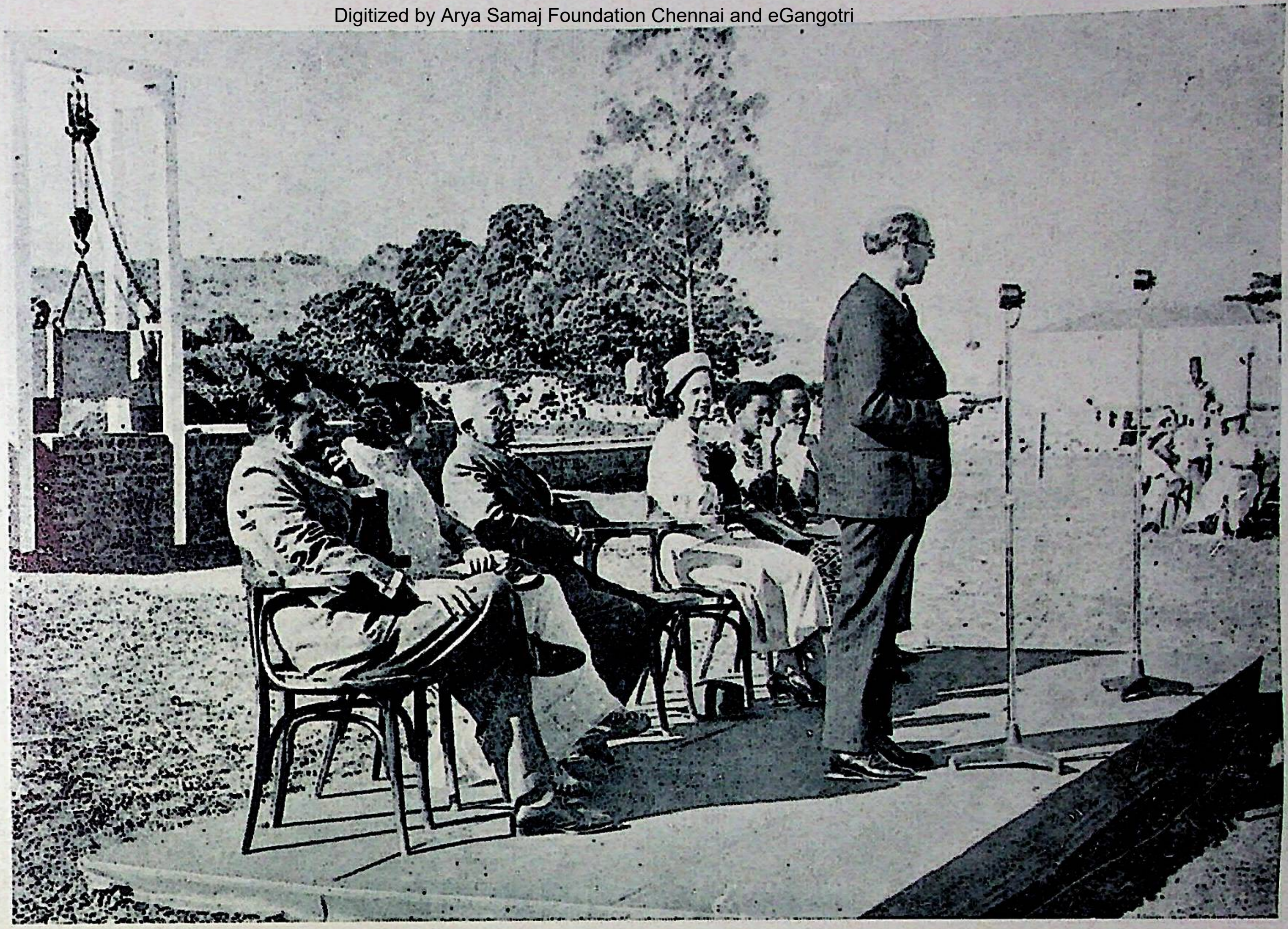
શ્રી સંતોકબહેન નાનજીભાઈ કાલિદાસ મહેતા આર્ય ગર્લ્સ સ્કૂલ
કંપાલા (પૂર્વ આફ્રિકા)



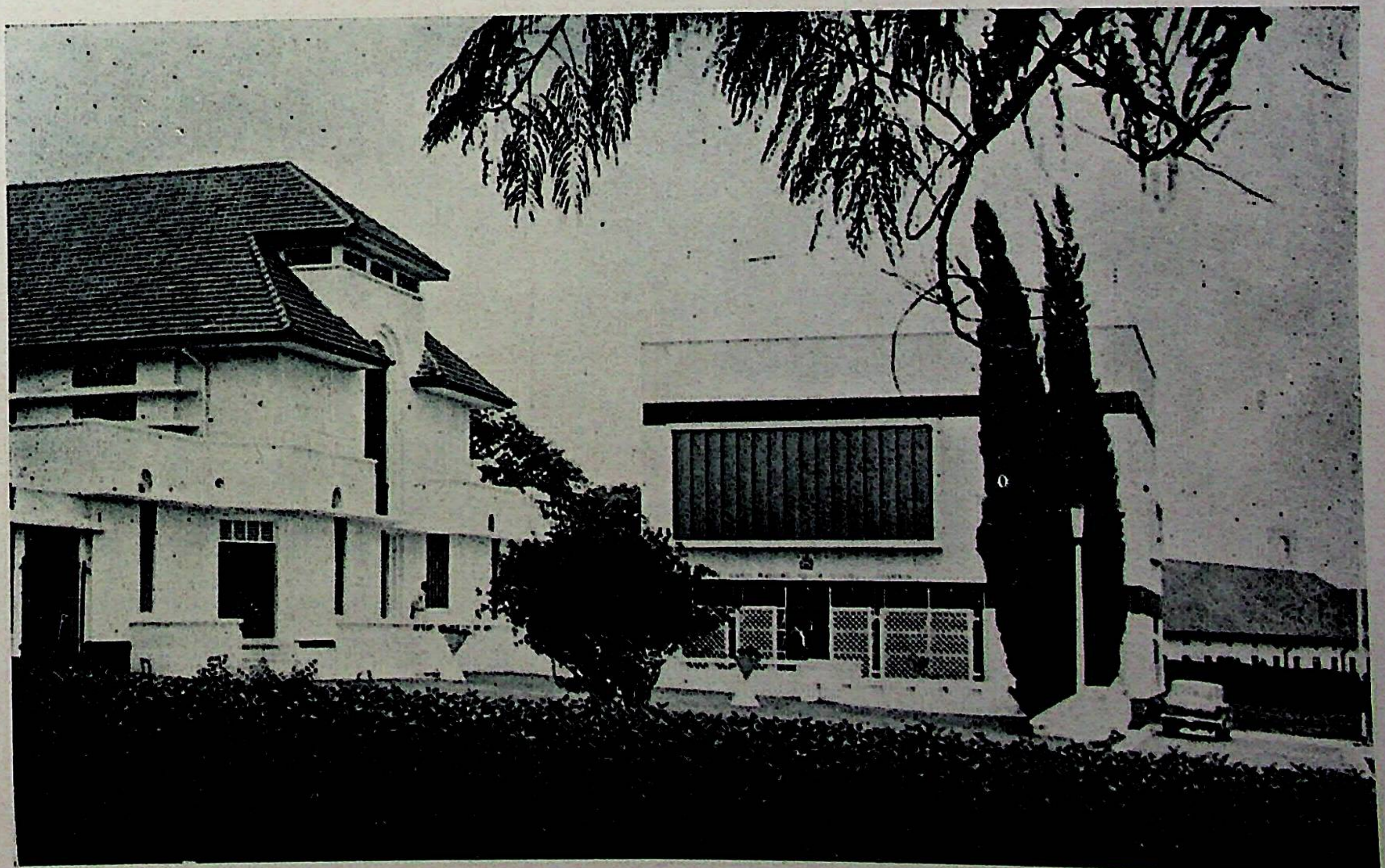
શ્રી નાનજીભાઈએ કંપાલાને અર્પણ કરેલો નગર-ઉદ્યાન



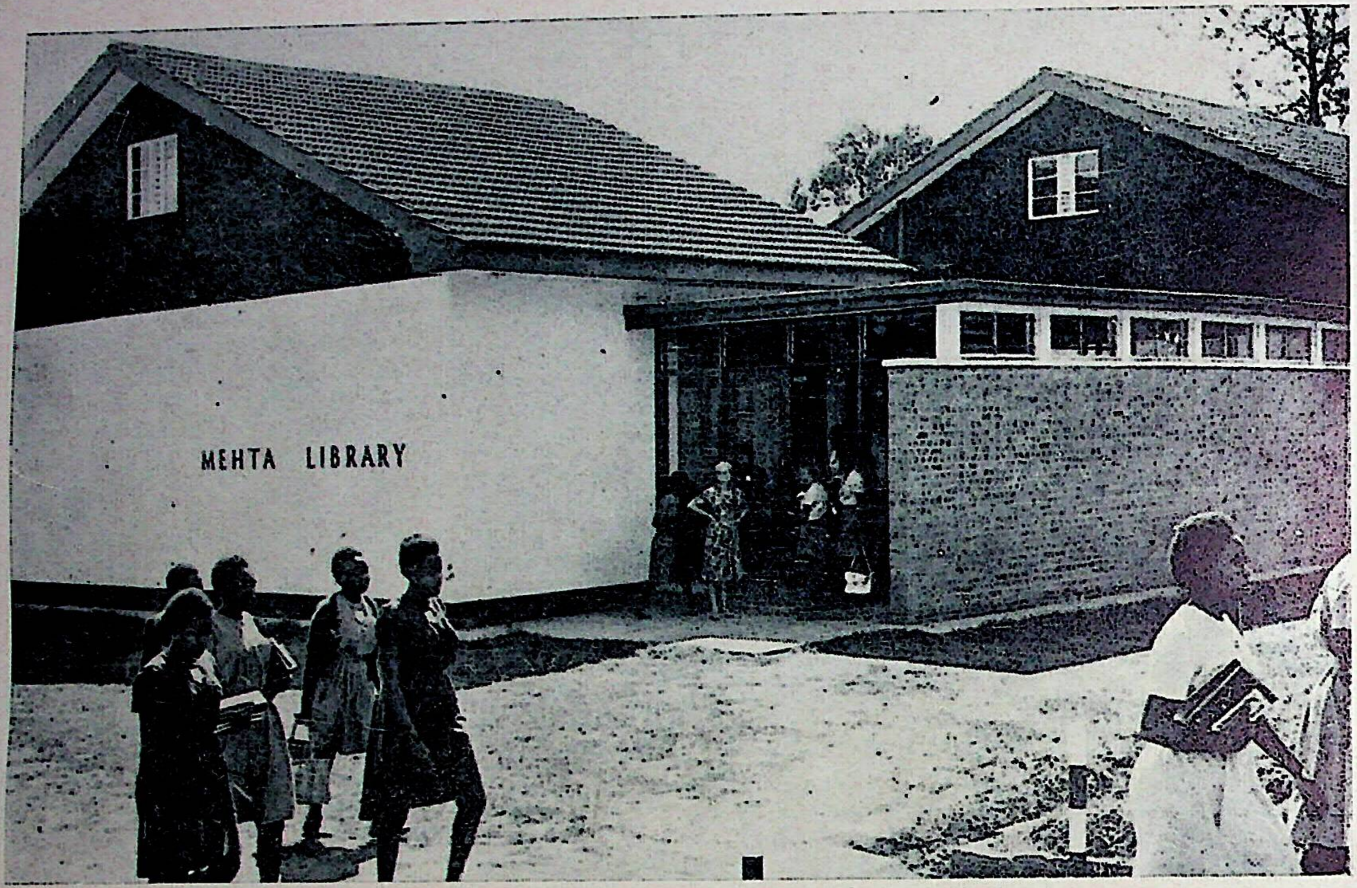
જીંજા નારીસમાજ અને સ્ત્રી-વાચનાલયનાં અધિકારિણી બહેનો સાથે



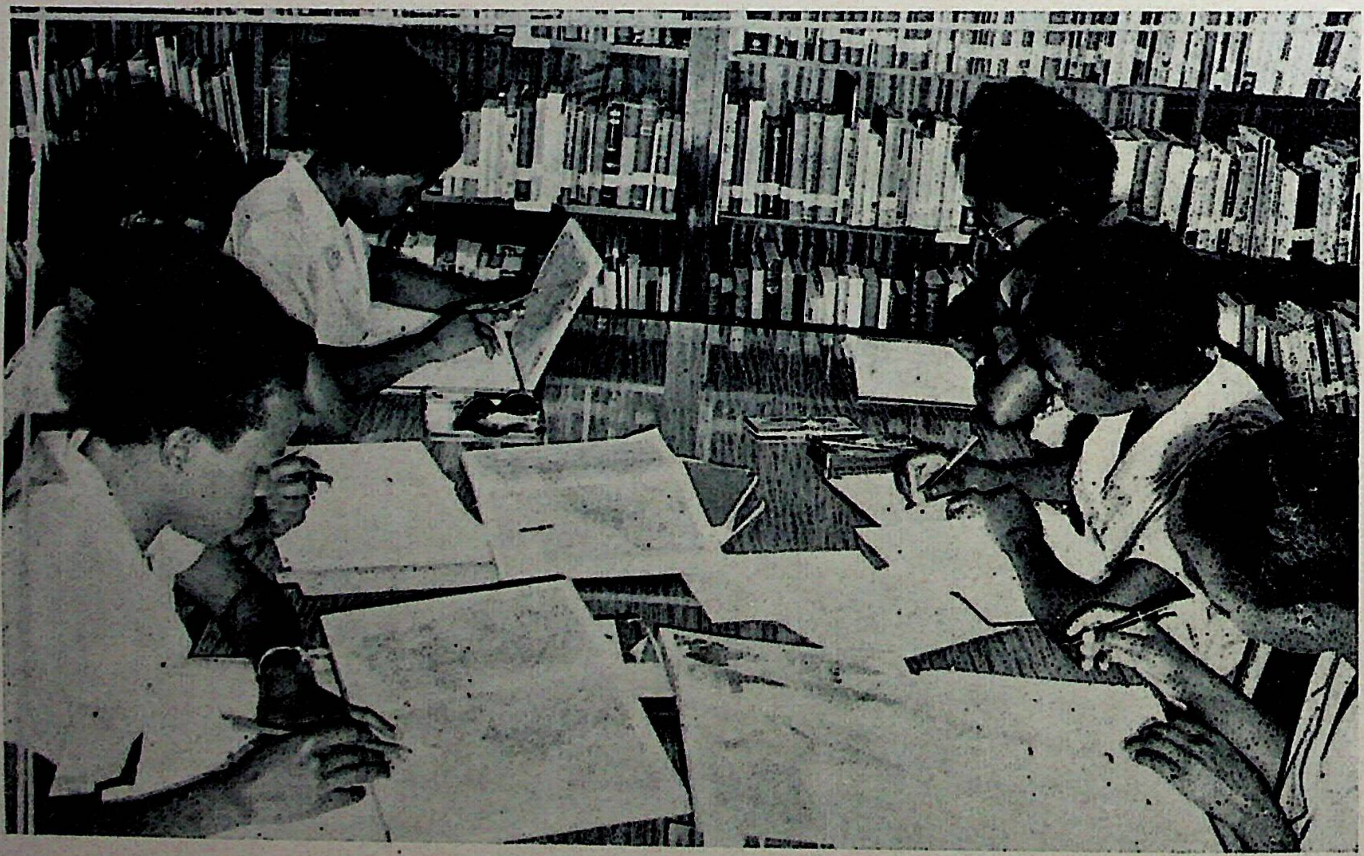
કંપાલા ટાઉન હૉલના ખાત મુહૂર્ત પ્રસંગે શ્રી નાનજીભાઈ
અને કંપાલાના ગવર્નરશ્રી

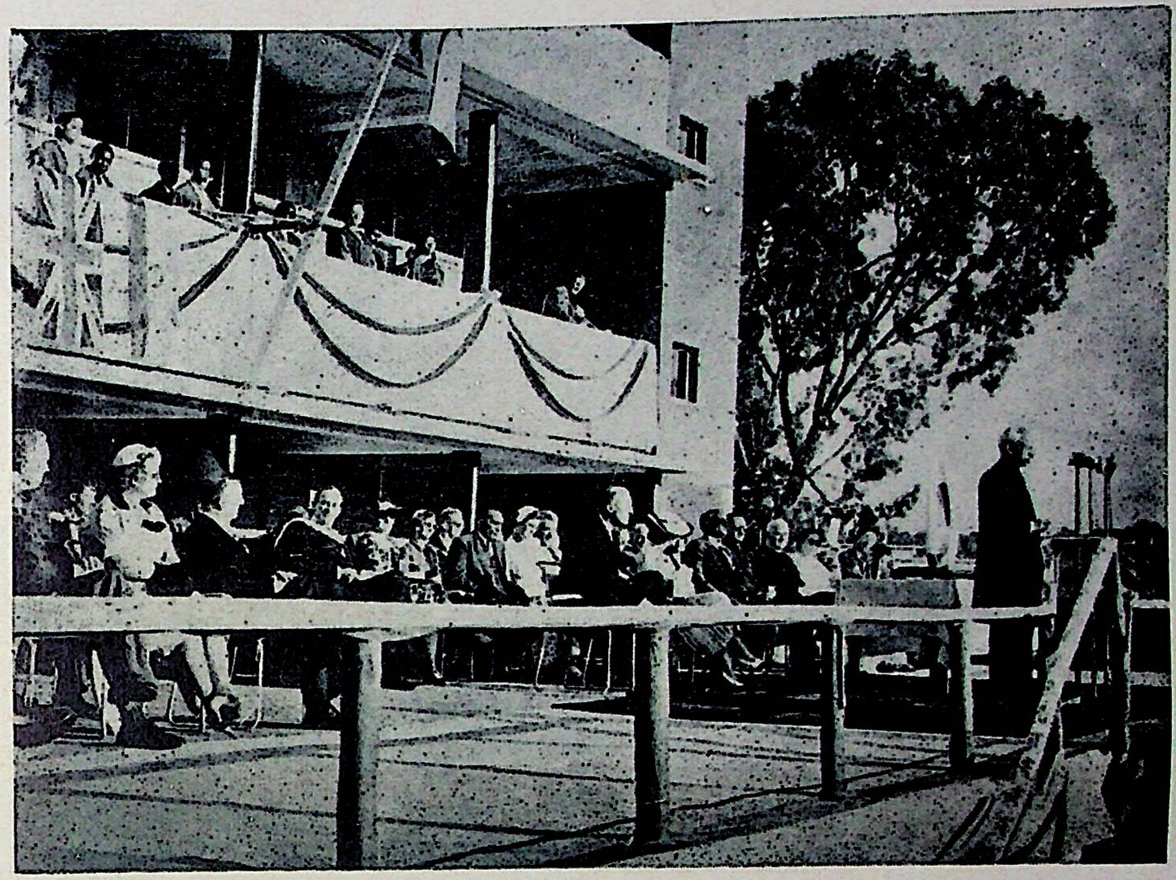


કંપાલા ટાઉન હૉલ અને કાઉન્સિલ ચૅમ્બર

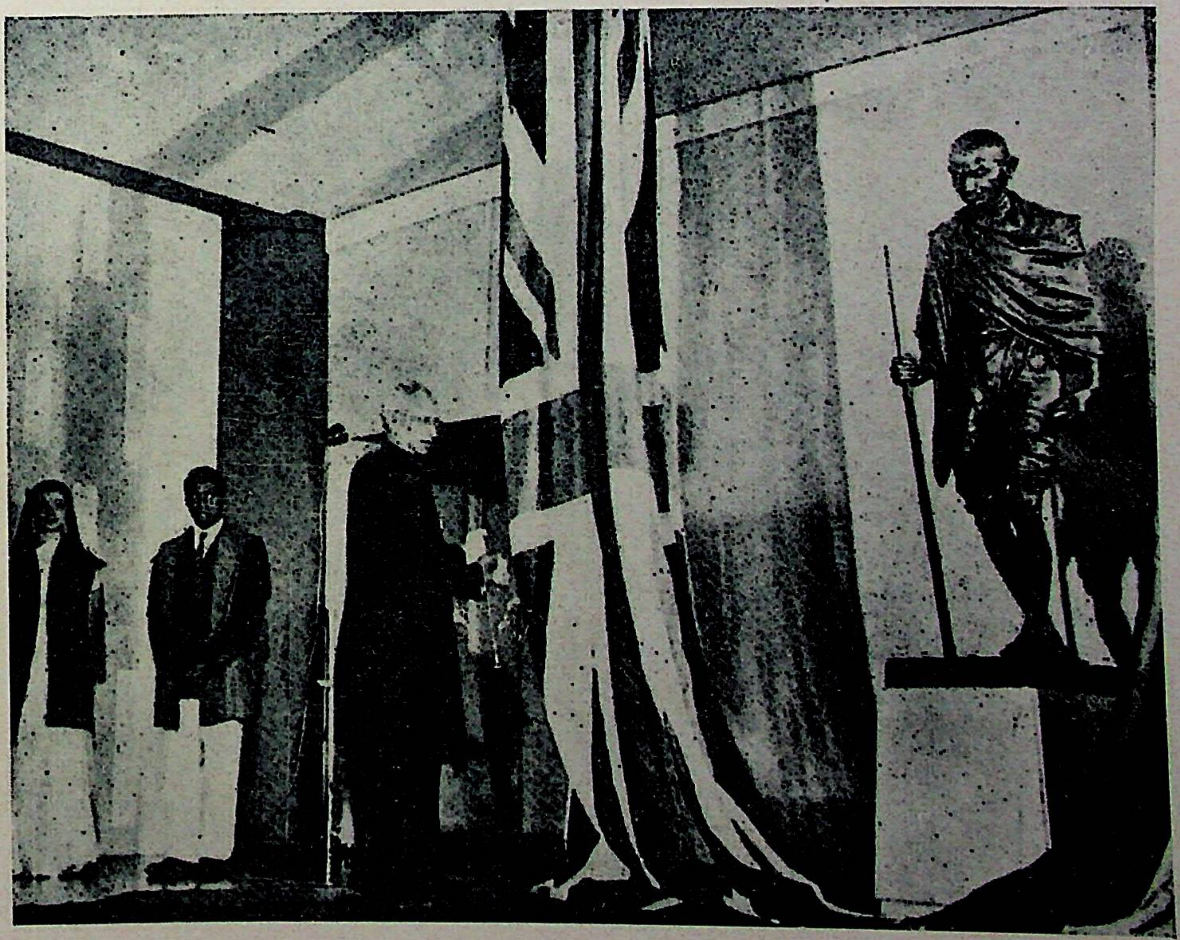


કંપાલા નજદિકની મહેતા લાયબ્રેરી (ગાયાઝા)નાં બે દશ્યેા



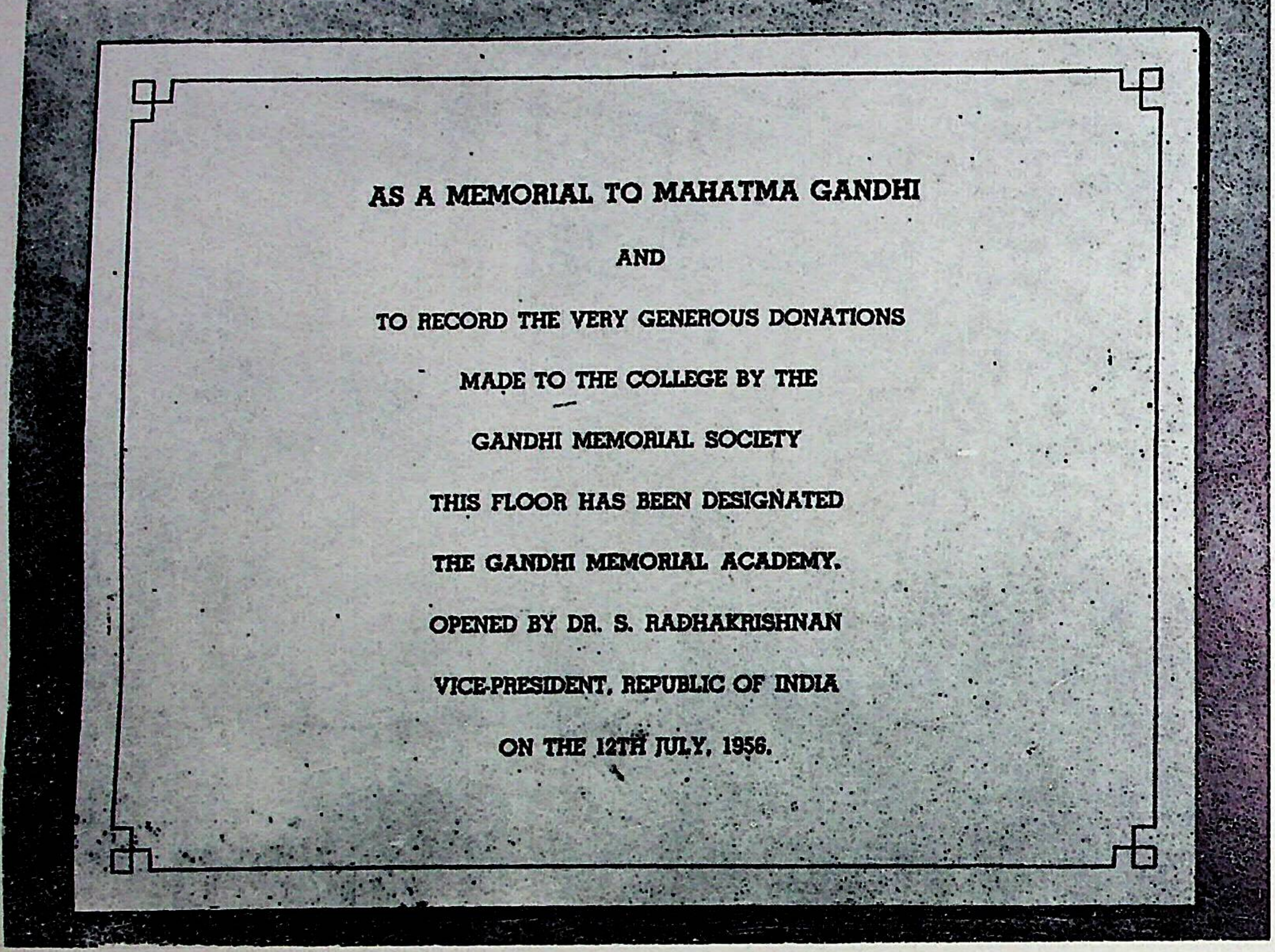


નૈરોબીમાં મહાત્મા ગાંધી મેમોરીઅલ ઍકૅડેમીનું ઉદ્ઘાટન કરતા ડૉ. રાધાકૃષ્ણન



મહાત્મા ગાંધીજીની મહાકાય કાંસ્ય પ્રતિમાનું ઍકૅડેમીમાં
અનાવરણ કરતા ડૉ. રાધાકૃષ્ણન

THE MEMORIAL TABLET UNVEILED BY DR. RADHAKRISHNAN



ધ ગાંધી મેમોરીઅલ ઍકેડેમી (નૈરોબી)ના બે આરસલેખો

NEXT TO THE MEMORIAL TABLET IS THE MARBLE TABLET CONTAINING THE FOLLOWING NAMES OF PATRONS & VICE-PATRONS.

PATRONS

NANJIBHAI KALIDAS MEHTA
SANTOKHBEN N. K. MEHTA
MULJIBHAI P. MADHVANI
MEGHJIBHAI P. SHAH
C. PARAKH & CO.
NARANDAS RAJARAM & CO. (AFRICA) LTD.
DEVJIBHAI K. HINDOCHA
NANJIBHAI PRABHUDAS MADHVANI
DAYALBHAI MADANJI VADERA
VITHALDAS HARIDAS & CO. (1947) LTD.
SIR CHINUBHAI MADHOWLAL BART.
NARANBHAI P. PATEL, LTD.
KANJEE NARANJEE
SIR DORABJI TATA & SIR RATAN TATA

VICE-PATRONS

DHIRENDRAKUMAR NANJIBHAI MEHTA
MAHENDRAKUMAR NANJIBHAI MEHTA
CHANDULAL K. PATEL
C. M. PATEL & SONS
ISHVERBHAI V. PATEL
BHAGWANJI SUNDERJI & CO. LTD.
CHHOTABHAI S. PATEL
PANDYA & CO. LTD.
PREMCHAND BROS. LTD.
THE BANK OF BARODA LTD.
PRAHLAD SINGH GREWAL
TRIBHOVANDAS B. SHETH
JETHA LILA, BANKERS
MAGANBHAI U. PATEL

અને આપણા એક વરિષ્ટ પ્રતાપી પુરુષ, સંત અને લોકનેતા મહાત્મા ગાંધીની સ્મૃતિને પૂર્વ આફ્રિકામાં મૂર્ત કરવામાં આવી. કોઈ પણ વિચારનો આરંભ કરી, તેના મૂર્ત સ્વરૂપને પ્રાપ્ત કરવાને માટે જે પૂર્વ તૈયારી અને પ્રબંધ કરવાની કુનેહ જોઈએ અને એ કુનેહ પ્રમાણે વિધાન કરી, સૌથી પહેલાં પોતે આર્થિક ભોગ આપી અન્યને એ માટે પ્રેરનાર એક કર્મનિષ્ઠ દાતા અને કર્તવ્યપરાયણ પુરુષ તરીકે જે નાનજીભાઈની ખ્યાતિ પ્રવર્તતી હતી તેનું આ સ્મૃતિકાર્ય અને તેની સિદ્ધિ એક અવિસ્મરણીય દૃષ્ટાન્ત છે.

૧૦-૧૧. કંપાલા ટાઉન હૉલ અને મહેતા લાઈબ્રેરી :

કંપાલા જેવા રમણીય નગરને જેમ શ્રી નાનજીભાઈએ નગરઉદ્યાન અર્પણ કર્યો, તેમ તેને તે જમાનામાં ભવ્ય કહેવાય એવા એક ટાઉન હૉલનું પણ અર્પણ કર્યું. આ ટાઉન હૉલનો પાયો તે વખતના યુગાન્ડાના ગવર્નરને હાથે નાખવામાં આવ્યો અને તેમાં શ્રી નાનજીભાઈનું વિશાળ તૈલચિત્ર મૂકવામાં આવ્યું. વર્ષોથી આ વિશાળ ટાઉન હૉલનો ત્યાંની જનતા લાભ લઈ રહી છે અને અત્યારે પણ તે નાગરિક પ્રવૃત્તિનું એક અગત્યનું ધામ થઈ પડયું છે. સાથે સાથે મહેતા લાઇબ્રેરીને સંલગ્ન કરીને તેમ જ તેનું આફ્રિકાના સ્વાતંત્ર્ય બાદ નવસંસ્કરણ કરીને પૂર્વ આફ્રિકાના નાગરિકો માટે તે મિલન, અધ્યયન અને ચિંતનનું એક નૂતન સાધન અને સ્થળ બની ગયું છે. પરદેશમાં જઈને વસેલ એક ભારતવાસી તેના નગર પ્રત્યેની આ રીતે નાગરિક તરીકેની ફરજ બજાવે છે તે હકીકત તે જમાનામાં તેઓ કેટલા જાગૃત અને પ્રવૃત્ત હશે તેની પ્રતીતિ કરાવે છે.

આફ્રિકાની અન્ય સંસ્થાઓ :

એ ઉપરાંત સંતોકબહેન નાનજી કાલિદાસ મહેતા આર્ય કન્યાશાળા, કંપાલામાં, પોતે સ્થાપીને તેમ જ મોમ્બાસામાં સંતોકબહેન નાનજી કાલિદાસ મહેતા નર્સરી સ્કૂલની પોતે રચના કરીને કેન્યા – યુગાન્ડાની બહેનો માટે શિક્ષણની સુંદર સગવડો ઊભી કરી. વિશેષમાં આર્ય સમાજ મંદિરો, જીંજા લાઇબ્રેરી, હૉસ્પિટલ વૉર્ડ્ઝ, બાલમંદિરો, નારીસંસ્થાઓ અને અન્ય લોકોપયોગી સંસ્થાઓનું સર્જન કરીને આફ્રિકાની પ્રજાની સેવા કરી. એ ઉપરાંત છેક ઈ. સ. ૧૯૫૫ થી ૧૯૬૯ના દશ વર્ષમાં ભિન્ન ભિન્ન સંસ્થાઓ, સમાજો, શાળાઓ, વિશ્વવિદ્યાલયો ઇત્યાદિ સામાજિક, સાંસ્કૃતિક અને શૈક્ષણિક સંસ્થાઓને શ્રી મહેતા પરિવાર તરફથી રૂ. ૧૧,૫૪,૦૫૩-૨૭નું પ્રદાન કરવામાં આવેલ છે. તેનો લાભ લોહાણા કન્યા છાત્રાલય, હિન્દુસભા, યુગાન્ડા સ્પોર્ટ્સ યુનિયન, નૅશનલ થિયેટર, રેડ ક્રૉસ સોસાયટી, લુગાઝી બાલમંદિર, સૅન્ટ્રલ કાઉન્સિલ ઑફ ઇન્ડિયા, ગાંધી મેમોરિયલ ઍકેડૅમી, દેવકુંવરબા આર્ય કન્યા ગર્લ્સ સ્કૂલ, નૈરોબી, વલ્લભવિદ્યાલય, યુગાન્ડા ફાઉન્ડેશન ફૉર બ્લાઈન્ડ, સનાતન ધર્મમંડળ ઍજ્યુકેશન બોર્ડ, લિમુરુ ઇન્ડિયન સ્કૂલ, રેવરન્ડ ફાધર ડૅમોઉલ્ડર, વિદ્યાનાથ શાસ્ત્રી, નાકુરુ લોહાણા મંડળ, લુબેન્ગા ડી, મેકરેરે કૉલેજ, ઑલિમ્પિક ગેઇમ્સ મંડળ, મૅન્ગો ક્લબ, આર્ય ગર્લ્સ બિલ્ડિંગ, લેડી ક્રૉફર્ડ ચેરિટી ફંડ, સનાતન હિંદુધર્મ મંડળ, ન્યામ્બ્યા હૉસ્પિટલ, પરિમલ આર્ટ ઍકેડૅમી, વેસ્ટ નાઇલ ડિસ્ટ્રિક્ટ એજ્યુકેશન બ્યુરો, મોમ્બાસા નર્સરી સ્કૂલ, સૅન્ટ્રલ ફેસ્ટિવલ કમિટી, મેમોરિયલ ક્લીનિક, સાલ્વેશન આર્મી, યુગાન્ડા ડિમ્પીક કંપની, આર્ય કન્યા ગુરુકુળ, સ્કોલરશીપ ફંડ – એકેશિયા એવન્યુ પ્લૉટ, સેઇવ ચિલ્ડ્રન ફંડ, સ્ટોર્મ-ડૅમેઇજ-બ્લૉક્સ, નામિરેમ્બી ચર્ચ, ગ્યાઝા હાઈસ્કૂલ લાઈબ્રેરી, એગ્રિકલ્ચરલ કોમ્પિટિશન વાર્ષિક ભંડોળ, હેરી બૉર્મન લૉજ હોસ્પિટલ, યુગાન્ડા ટીચર્સ એસોસિએશન, સેઇન્ટ એન્ડ્રૂઝ યુનિવર્સિટી, રેડ ક્રૉસ-સ્યૂગર, યુગાન્ડા ક્લબ, લોહાણા યુનિયન, યુથ લીગ, જેઇમ્સ ઓસોગો સ્કૂલ, યુ. પી. સી. સ્કૂલ, એગ્રિકલ્ચરલ શિલ્ડ કોમ્પિટિશન, એન. કે. મહેતા ચૅમ્બર – કંપાલા મ્યુનિસિપલ કાઉન્સિલ, નોમ્મો ગૅલેરી, મોમ્બાસા વૉટર સ્પોર્ટ્સ ક્લબ, યુ. પી. સી. લુગાઝી સ્કૂલ, પબ્લિક નર્સરી સ્કૂલ, આર્ય

કન્યા ગુરુકુળ–ઈલેકિટ્રકલ સ્ટેઈજ, સેઈન્ટ ફ્રાન્સિસ સ્કૂલ–સોરોટી, યુગાન્ડા ફાઉન્ડેશન ફૉર બ્લાઈન્ડ, નાઈલ રાઉન્ડ ટેબલ, મિ. મિલ્સ એજ્યુકેશનલ નર્સરી, નારગોલ સ્કૂલ–ઈન્ડિયા, રોટરી ક્લબ–કંપાલા, મેન્ગો હોસ્પિટલ, મિરીઆ ઑબોટે ચેરિટી ફંડ, આર્ય સેવાસંઘ, પોલિયો ફંડ, ટોરો અર્થકવેઈક ફંડ, મિસિસ પિન્ટો એન્ડ ચિલ્ડ્રન્સ ફંડ, કાબાસાન્ડા મુસ્લિમ કમ્યુનિટિ, લાયન્સ ક્લબ–લુગાઝી, યુગાન્ડા આરગસ શૉપ, વ્હાઈટ સ્યૂગર ડ્રામેટિક સોસાયટી–લુગાઝી, પ્રેસિડન્ટ્સ પોલિયો ફંડ, ચાઈલ્ડ વેલફેર એન્ડ એડોપ્શન સોસાયટી, યુગાન્ડા વિમેન્સ હૉકી એસોસિએશન, યુગાન્ડા મ્યુઝિક ફેસ્ટિવલ, સોશિયલ ટ્રેઈનીંગ સેન્ટર, વિમેન્સ ક્લબ, પાર્લમેન્ટ ઓર્ગેનિઝેશન કમિટી, વિમેન્સ કોરોના સોસાયટી એન્ડ ચર્ચ ઑફ સેઈક્રેડ હાર્ટ ઑફ જિસસ એન્ડ મેરી, કૉમર્સ ગ્રેજ્યુએટ્સ એસોસિએશન, સ્વામીશ્રી શંકરાચાર્ય, યુગાન્ડા મ્યુઝિક ગ્રુપ, કાવલો હોસ્પિટલ, પોપ્સ વિઝિટ ફંડ, આફ્રિકન ક્રિકેટ ક્લબ, ટોરો વૉલન્ટરી કોન્ટ્રિબ્યૂશન ફંડ, ન્યુયો (nuyo) નેશનલ કાઉન્સિલ ફોર સોશિયલ સર્વીસિઝ ઈન યુગાન્ડા, દેસાઈ મેમોરિયલ લાઈબ્રેરી–નૈઈરોબી, યુગાન્ડા એસોસિએશન ઑફ યુનિવર્સિટી, વિમેન્સ નર્સરી ફંડ, ઈત્યાદિ સંસ્થાઓ વ્યક્તિઓ અને સમાજને નાત, જાત, વર્ણ કે ધર્મના ભેદ સિવાય મહેતા પરિવારની દાન-સમૃદ્ધિનો લાભ મળ્યો છે અને આફ્રિકાનું નાગરિક, શૈક્ષણિક, સાંસ્કૃતિક, અને ધાર્મિક જીવન એ સંપત્તિથી મહેકી ઊઠયું છે.

દેશીની અન્ય સંસ્થાઓ :

ભારતવર્ષનાં અનેક તીર્થધામો, મંદિરો અને ઘાટોના જીર્ણોદ્ધાર કરીને, તેમ જ અનેક સંસ્થાઓને વિવિધ પ્રસંગે સહાય આપીને તેમણે પોતાની સંપત્તિ વહેતી રાખેલી છે. તેમાં ઉપર રચેલ સંસ્થાઓ ઉપરાંત મહર્ષિ દયાનંદ સ્મારક મહાલય, સંતોકબેન કન્યા છાત્રાલય–રાજકોટ, સ્થાપીને તેમ જ શાંતિનિકેતન, ગુરુકુળ કાંગડી, આર્યકન્યા મહાવિદ્યાલય વડોદરા, મહાત્મા ગાંધી હરિજન આશ્રમ–છાયા, તિલક સ્વરાજ્ય ફંડ, સુરત વનિતા વિશ્રામ, હરિદ્વાર ઔષધાલય અને નારીના ઉચ્ચ શિક્ષણની સંસ્થાઓ, કન્યા છાત્રાલયો અને કન્યા શાળાઓનો અને અન્ય સંસ્થાઓનો સમાવેશ થાય છે. એ સર્વેનો વિગતવાર નામોલ્લેખ કરવો પણ અત્રે અશક્ય છે. એક જ વ્યક્તિ કેવળ પોતે જ ઉપાર્જન કરેલી સંપત્તિમાંથી અગણિત સંસ્થાઓને દાન દ્વારા સ્પર્શી જાય અને પોતે કરોડો રૂપિયા ખર્ચી તેમાંની કેટલીક સુપ્રસિદ્ધ સંસ્થાઓ સર્જે, તેને નિભાવે, જાતે દેખરેખ રાખે અને સંવર્ધન કરે–એ એક વિરાટ પ્રાણવાળા ઉદાત્તચિત્ત પુરુષથી જ થઈ શકે. આ રીતે અનેક સંસ્થાઓના સર્જક, સંવર્ધક અને પોષક તરીકે એક સર્વક્ષેત્રીય દાતા અને શુભનામ નાગરિક તરીકે આ બધી સંસ્થાઓ શ્રી નાનજીભાઈને હમેશાં યાદ કરશે.



: ધ્વનિ :
શિલ્પ : જગનિવાસ : ઉદયપુર
: આલેખક :
જગન્નાથ અહિવાસી

ધ્વનિ-પ્રતિધ્વનિ

जीवन एक सनातन झरणुँ ।

कुर्वन्नेवेह कर्माणि जिजीविषेत् शतं समाः ।

—ईशोपनिषद्

☆ ☆ ☆ જીવન-પ્રસંગોની સૂચિ

સંપાદકો : સ્મૃતિગ્રંથ સમિતિ

ઈ. સ. ૧૮૮૯ : : ૧૫ જૂન (વિ. સં. ૧૯૪૪, માગશર સુદ બીજ)ના દિને શ્રી નાનજીભાઈનો ગોરાણા, જામનગર રાજ્ય, સૌરાષ્ટ્રમાં જન્મ. પિતા કાલિદાસ; માતા જમનાબાઈ. રઘુવંશીય ક્ષત્રિય લોહાણા જ્ઞાતિ : નૂખ : બદિયાણી. પૂર્વજોનું મૂળ વતન અયોધ્યા. ઈષ્ટદેવતા શ્રી રામચંદ્રજી.

પૂર્વજો ૩૦૦ વર્ષ પહેલાં સૌરાષ્ટ્રના હાલાર વિભાગમાં આવીને વસ્યા. એ પહેલાં ૯૫૦ વર્ષ પૂર્વે તેઓ હિન્દ અને અફઘાનિસ્તાનના સરહદી પ્રદેશના વિસ્તારમાંથી સિંધમાં આવ્યા. ૪૦૦ વર્ષ પહેલાં તેઓએ સિંધ છોડયું અને કચ્છમાં જઈ વસ્યા. ત્યાં યુદ્ધકલા, વ્યાપાર અને કૃષિમાં ખૂબ જ પ્રવીણતા દર્શાવી; પૃથ્વીરાજ ચૌહાણ સાથે શાહબુદ્દિન ઘોરી સામે લડયા અને શૌર્ય દાખવ્યું. અને છેલ્લા ત્રણ શતક દરમિયાન સૌરાષ્ટ્રના નવાનગર રાજ્યમાં વસી વ્યાપાર, કૃષિ અને ગોપાલન સાથે સંબંધ ધરાવતા વ્યવસાયોમાં પડયા.

પરદાદા વીરજી શેઠ, જામરાવલના રાજશાસન દરમિયાન, સલાયા બંદરમાં રહેતા. રાજ્યની પેદાશ એકઠી કરવાનો ત્યારે રાજ્ય ઈજારો આપતું. વીરજી શેઠે કલ્યાણપુર મહાલની ઉત્પન્ન એકઠી કરવાનો ઈજારો મેળવ્યો અને ત્યાર પછી એ જ મહાલના મુખ્ય ગામ રાવલમાં જઈને વસ્યા. વીરજી શેઠને વિશ્રામ અને રાઘવજી નામના બે પુત્રો. પહેલાં શ્રી નાનજીભાઈના પિતામહ. એ પિતામહને ચાર પુત્રો – જીવરાજ, કાલિદાસ, માધવજી અને લાલજી. કાલિદાસના પુત્ર શ્રી નાનજીભાઈ. શ્રી નાનજીભાઈને ચાર ભાંડુઓ. ત્રણ ભાઈ અને એક બહેન. એક બહેન બહુ જ વહેલાં સ્વર્ગવાસ પામ્યાં. કુલ ત્રણ ભાઈઓમાં ગોરધનદાસ પહેલા, પછી શ્રી નાનજીભાઈ અને પછી શ્રી મથુરાદાસ. નાનજીભાઈનું મોસાળ વીસાવાડા. આમ બચપણ ગોરાણા, રાવલ અને વીસાવાડામાં પસાર થયું.

ઈ. સ. ૧૮૯૮ : નવ વર્ષની વયે પ્રાથમિક ગુજરાતી બીજું ધોરણ પસાર કર્યું. કિશોર અવસ્થામાં મોસાળ વીસાવાડામાં દ્વારિકા જવા અર્થે આવતાજતા સાધુસંતોનો, પિતાએ અર્પેલા ધાર્મિક સંસ્કારોને લઈને, પરિચય અને સમાગમ થયો. પિતાના વૈષ્ણવ સંસ્કારે જીવનનું માધુર્ય રેડયું અને ગોરાણાની બહાદુર જાતિ મહેર કોમના સમાગમે શૌર્યના સંસ્કારોનું બીજારોપણ થયું. ઓખા મંડળની સરહદે આવેલા રાવલ ગામના સંપર્કથી તેની નદી દ્વારા સૌદર્યના સંસ્કાર ઉદ્દિપન થયા અને ઓખા મંડળના નરબંકડા વાઘેર – બહારવટિયા જોધા માણેક અને મૂળુ માણેકની કથાઓ સાંભળી, અભય અને સાહસિકતાના ગુણો વિકસ્યા. મોસાળ પક્ષે વીસાવાડા પાસે આવેલા સમુદ્રના દર્શને એમને નાનપણથી જ સમુદ્રયાત્રાનો નેડો લગાડયો અને આખરે 'સમુદ્રવીર' બનીને યુગાન્ડામાં શાહસોદાગર અને ઉદ્યોગપતિ બન્યા નહીં, ત્યાં સુધી જંપ લીધો નહીં. ગોરાણામાં પહેલાં બે વર્ષનો પ્રાથમિક અભ્યાસ : કુલ અભ્યાસ ગુજરાતી ચાર ધોરણનો.

ઈ. સ. ૧૯૦૧ : : ઈ. સ. ૧૯૦૦માં કાકા ગોરધનદાસ પરદેશ ગયા. શ્રી નાનજીભાઈનું પ્રથમ લગ્ન તેર વર્ષની ઉંમરે. માતાપિતાની પુત્રને દેશમાં જ રાખવાની તીવ્ર ઈચ્છા. પરચૂરણ વ્યાપારમાં જ પુત્ર રહે અને વૃદ્ધાવસ્થાનો સાથી બને એવી ભાવના. એ ઈચ્છાને અધીન બની પિતા સાથે વેપારમાં જોડાયા. પુનઃ ગોરાણા નિવાસ સ્વીકાર્યો અને અગિયાર વર્ષની ઉંમરે ગોરાણા અને પોરબંદર વચ્ચે વ્યાપારની ઋતુ દરમિયાન ગાડાંગડેરા દ્વારા માલ લેવાવેચવા અર્થે આંટાફેરા આદર્યા. સંવત ૧૯૫૬માં મહાદુષ્કાળ આવી પડયો. કુટુંબ મુશ્કેલીમાં મુકાયું અને ફરી પાછા પરદેશ જવાના લોમવિલોમ જાગ્યા.

આખરે માતાની સંમતિ અને મામાનું અનુમોદન મળ્યું; અને સંવત ૧૯૫૭, પોષ મહિનામાં, ૧૩ વર્ષની ઉંમરે પ્રથમ સફર પરદેશ જવા અર્થે ખેડવાનો સંકલ્પ કર્યો અને તે પાર પાડયો.

ઈ. સ. ૧૯૦૫ : એક સાદા દેશી વહાણમાં મુંબઈથી ચડી જંગબાર પહોંચ્યા. જંગબારથી માડાગાસ્કર. વચ્ચે ખૂબ જ આકરી કસોટી થઈ. તુમુલ તોફાન, ભારી વર્ષા અને સમુદ્રના ભીષણ લોઢોએ વહાણને જોખમમાં નાખ્યું. ઊંચે આભ – નીચે ધરતી. ભયંકર સ્થિતિમાં કોઈનો સહારો નહીં, આરો નહીં, ઓવારો નહીં. ન મેહ અટકે; ન તુફાન. આ વિકટ પરિસ્થિતિ વચ્ચે અડોલ, સ્વસ્થ અને સાથીઓની સુશ્રૂષા કરનાર જો કોઈ એકલવીર હોય તો તે શ્રી નાનજીભાઈ. રાતે દુહાની રમઝટ સાંભળે. રામાયણની ચોપાઈઓનું શ્રાવણ કરે. આખરે દોઢ મહિના પછી દરિયાઈ પ્રવાહોએ વલણ બદલ્યું. તુફાન અટકી ગયું અને સાગરી પ્રવાહને સહારે વહાણ તણાતું તણાતું એક ફ્રેન્ચ ટાપુ પાસે આવી ચઢયું. જંગબાર અને માડાગાસ્કર વચ્ચેનો એ દ્વીપ. ત્યાં વહાણને મરામત કર્યું. વામી દીધેલો કુવાસ્તંભ, દૂર એક પાદરી પાસેથી લાકડું મેળવી, ફરી તૈયાર કર્યો અને પાંત્રીસ દિવસે વહાણને મરામત કરવાની પ્રક્રિયા પૂરી કર્યા પછી, પુન: માડાગાસ્કર જવા એ જ વહાણમાં ઊપડયા. ત્યાં માડાગાસ્કરમાં મજુંગામા મોટાભાઈ ગોરધનદાસ સાથે વેપારમાં પડયા. ઢચુપચુ વેપાર ખેડયો, ન ખેડયો, ત્યાં મહામારીને લઈને દેશ આવ્યા અને વહાણમાં છવ્વીસમે દિવસે સહીસલામત, કશા પણ વિઘ્ન વિના, વળતી મુસાફરીમાં દ્વારિકા ઊતરી ઘેર આવ્યા.

ઈ. સ. ૧૯૦૮ : પૂર્વ આફ્રિકા : યુગાન્ડા – પ્રદેશ! તેનું જીંજા શહેર. કમલી ગામમાં આરબ વ્યાપારીની દુકાને વાર્ષિક રૂપિયા બસોના દરમાયાથી, ઝાંઝીબારની કેશવજી આણંદજી એન્ડ કું.ની પંદર રૂપિયાની મુનિમગીરી છોડી, આ બલોચ વેપારીની દુકાને નોકર તરીકે રહ્યા. તેમનો ઢોરનાં ચામડાં, હાથીદાંત અને અન્ય જંગલી પેદાશોનો વેપાર. શેઠનું નામુંઠામું કરે. ખરીદીવેચાણમાં મદદ કરે. ભીષણ અને ભયંકર જંગલોમાં ઉઘરાણીએ પણ જવાનું. આરોગ્યનાશક જંતુઓ અને ઝેરી માખીઓ અને પગને કોરી ખાય એવી ડૂડુઓ – એક જાતની વિષાણુવાળી કીડીઓ. બ્લૅક વૉટરનો ત્રાસ. એ ઉપરાંત રાની પશુઓને અવારનવાર ગર્જના કરતા અને ત્રાડો નાખતા વનરાજોનું મિલન. વ્યાપારી કામકાજ અર્થે પગપાળા કે સાયકલ ઉપર કમલીથી જીંજા અને જીંજાથી કમલી પગદોડ અને પગતોડ. બે વર્ષમાં પંથકને હાથમાં લઈ લીધો. આબરૂ જમાવી. પ્રતિષ્ઠા એ જ સાચી મૂડી એવો આત્મવિશ્વાસ સંપાદન કર્યો અને બલોચ માલેકની ચાહના મેળવી બે વર્ષ પછી પ્રેમ અને પુરસ્કાર પામી ત્યાંથી છૂટા થયા.

ઈ. સ. ૧૯૧૧ : કમલીમાં સ્વતંત્ર વ્યાપારનો આરંભ. હાથે દુકાન ઊભી કરી. છાંદી: દરવાજો જોડયો અને પ્રતિષ્ઠાની પ્રથમ મૂડી અને ઈશ્વરમાં આસ્થા રાખી વ્યાપારનો આરંભ કર્યો. એ પછી નાનજીભાઈનું યૌવન સોળે કળાએ ખીલવા લાગ્યું. આંટ, સાહસિકતા, પ્રયોગશીલતા અને વ્યાપારી સંબંધોનો પ્રસ્તાર–વિસ્તાર થવા લાગ્યો. એકમાંથી અઢાર દુકાનોના માલિક બન્યા. રૂનો વ્યાપાર શરૂ કર્યો. અને યુગાન્ડામાં કપાસના વાવેતરનો પ્રયોગ કરી, અંતે એના રૂને જગવિખ્યાત બનાવી દીધું. ધાર્મિક બાજુએ 'સત્યાર્થ પ્રકાશ' વાંચ્યો. આર્યસમાજના સિદ્ધાન્તો ગમ્યા અને વૈદિક સંસ્કૃતિ અને ભારતીયતાના સંસ્કારોએ યજ્ઞભાવનાના સંસ્કારો પૂરી સ્રીશિક્ષણ, ભારતીય સંસ્કૃતિ અને ઉદાર હિંદુ આચાર-વિચારના તેમને હિમાયતી બનાવ્યા.

ઈ. સ. ૧૯૧૫ : કપાસનું વ્યાપક વાવેતર : વ્યાપાર : જીનરીની સ્થાપના : યુગાન્ડા કંપની લિમિટેડનો આરંભ. બુસોગા જિલ્લો કપાસનાં વાવેતર અને ખરીદી માટે વિખ્યાત. કંપનીમાં હિન્દી અને નેટિવો

કામ કરે. કપાસનો નિકાસ–વ્યાપાર. જીનરીની સંખ્યા ૧માંથી ૨૨ની થઈ. યુગાન્ડામાં યંત્રયુગનાં મંડાણ કરવામાં પહેલ કરનારાઓમાંના એક બન્યા; અને એના આર્થિક જીવનનો અને ભાવિ નૂતન સંસ્કૃતિનો પાયો નાખનાર પ્રથમ પ્રહરીઓના સહગામી બન્યા. વર્ષે બે લાખ રૂપિયાની ચોખ્ખી કમાણી શરૂ થઈ. પ્રથમ પત્ની દ્વારા ૨૭ જુલાઈને દિને જ્યેષ્ઠ પુત્ર શ્રી ખીમજીભાઈનો જન્મ થયો.

ઈ. સ. ૧૯૨૦ : દીનબંધુ એન્ડ્રૂઝ સાથે જીંજામાં મુલાકાત. ભારતીય વ્યાપારીઓના પ્રશ્નો સમજવા અર્થે તેમનું આગમન. તેમની સલાહસૂચના લીધાં અને હિન્દી વ્યાપારીઓના હક્ક અર્થે ઝૂઝવાની વ્યવસ્થા કરી.

ઈ. સ. ૧૯૨૧ : ટાંગાનિકામાં સાહસ કરી ૨૦,૦૦૦ એકર જમીન ખરીદ કરી લગભગ રૂપિયા દશ લાખની મિલકત જમાવી. પુન: હિંદ આવ્યા. ખાંડનું કારખાનું નાખવાની તીવ્ર ઇચ્છા. તેથી કાનપુરમાં કારખાનું જોવા ગયા. નેપાલની સરહદે બર્ડ એન્ડ કંપનીનું જબરજસ્ત કારખાનું પણ જોઈ લીધું. કારખાનાનો ખૂબ જ બારીકીથી અભ્યાસ કર્યો અને યુગાન્ડામાં એવું કારખાનું નાખવાની મહત્ત્વાકાંક્ષા જાગી. એક વખત ચીનગારી પડી, તે હોલવાઈ નહીં. ઉદ્‌ઘાટન સમારંભ યોજાયો અને ત્યારથી પેટાવેલો ચિરાગ આજદિન સુધી પ્રજ્જવલિત રહ્યો. લુગાઝીમાં શેરડીનું વાવેતર કર્યું. સવિતાબહેનને – એમનાં બીજાં પત્ની શ્રીમતી સંતોકબહેન મહેતાએ જન્મ આપ્યો.

ઈ. સ. ૧૯૨૨ : કલકત્તામાં હિન્દી રાષ્ટ્રીય મહાસભા – ઇન્ડિયન નેશનલ કોંગ્રેસનું વાર્ષિક અધિવેશન. લાજપતરાય પ્રમુખ. તેમની સ્પેશિયલ ટ્રેઇનમાં જગ્યા મેળવી કલકત્તા પહોંચ્યા. પૂર્વ આફ્રિકામાં વસતા હિન્દીઓના પ્રતિનિધિ તરીકે તેમાં હાજરી આપી અને રાષ્ટ્રીય લડતની વ્યૂહરચનાનો પરિચય મેળવ્યો. અધિવેશનના સ્વાગત પ્રમુખ લૉર્ડ સિંહા. અસહકારના પ્રસ્તાવની ગાંધીજી દ્વારા મક્કમ અને ગંભીર રજૂઆત. એની બૅસન્ટનો પ્રખર વિરોધ. અંતે ગાંધીજીનો જયજયકાર. પ્રસ્તાવ બહુમતિએ પસાર થયો. એ પછી રામકૃષ્ણ પરમહંસનો આશ્રમ જોયો. બોલપુર જઈ શાંતિનિકેતન જોયું. જૂના સ્નેહી અને ક્રાંતિકારી ગુજરાતી દેશભક્ત નરસિંહભાઈ પટેલનો પુન: ભેટો થયો. શાંતિનિકેતન અને ગુરુ-દેવની આશ્રમચર્યાએ, ત્યાં 'શાકુન્તલ' અને 'કુમારસંભવ'સમાં ભજવાયેલ નાટકોએ ગુરુકુળ જીવનના ઊંડા સંસ્કારોને જાગ્રત કર્યા અને તપ અને આનંદની પુરસ્કર્તા ભારતીય સંસ્કૃતિના સંસ્કારો દૃઢમૂલ બન્યા. મહાત્માજી સાથે ત્યાં વસતા જુદા જુદા દેશભક્તો અને દેશનેતાઓનો પરિચય થયો. સૌંદર્ય અને તપ, સાદાઈ અને મહિમાને ત્યાં એક આસને એકત્રિત થતાં જોયાં અને બન્ને માટેનો પૂજ્ય-ભાવ જાગ્યો. શાંતિનિકેતનને યથાશક્તિ મદદ આપવા વિચાર આવ્યો અને તે પાર પાડ્યો. દેશભક્તિ અને સંસ્કૃતિના સંસ્કારોનું ઉદ્દીપન કરી કલકત્તા છોડ્યું. સત્તર દિવસના શાંતિનિકેતનના નિવાસ પછી વારાણસી ગયા. ત્યાં કાશી હિન્દુ વિદ્યાપીઠ અને તેના આદ્યસંસ્થાપક, હિન્દુ સંસ્કૃતિ અને ધર્મના મહાન ઉપાસક મહામના શ્રી મદનમોહન માલવિયાજીનાં દર્શન કર્યાં., અને દેશવાસીઓની રચનાત્મક શક્તિનો એક વિશેષ પરિચય મેળવ્યો. યુયુત્સા અને રચના : પુન: યુયુત્સા અને પુન: સુરચનાનો જીવનધ્વનિ એમના મનમાં જાગી ઊઠ્યો અને તેના ધ્વનિ – પ્રતિધ્વનિ ત્યાર પછી એમના ઐહિક અને પારમાર્થિક જીવનમાં સંભળાતા જ રહ્યા, અને એક ગતિશીલ પણ રચનાત્મક જીવનની તેઓ દીક્ષા પામ્યા.

ઈ. સ. ૧૯૨૪ : લુગાઝી (યુગાન્ડા)માં કાવલો ડુંગરમાળા વચ્ચે શેરડીનું વાવેતર કર્યા બાદ, ઈ. સ. ૧૯૨૪, ઑક્ટોબર વિજયાદશમીના દિને શુભ મુહૂર્તે સ્યૂગર ફેક્ટરીનું ઉદ્‌ઘાટન. યુગાન્ડાના તે વખતના ગવર્નર સર જ્યોફ્રે આર્થરના હસ્તે વિશાળ શમિયાણામાં અનેક આદરણીય અતિથિઓ અને નિમંત્રિત નરનારીઓના સમુદાય વચ્ચે શુભ ઉદ્‌ઘાટન. પાંચ હજાર ભારતીયો તેમ જ નેટિવોની એ પ્રસંગે

ઉપસ્થિતિ. એ જ સમયે બીજા પુત્ર ધીરેન્દ્રભાઈના જન્મની વધાઈનો તાર સંદેશ. પ્રથમ વર્ષનું ઉત્પાદન ૩૦ હજાર ગુણી. પુનઃ ભારત પ્રયાણ. દેશમાં આવી મહારાજા રણજિતસિંહજીની નવાનગરના તે વખતના જામસાહેબની–મુલાકાત લીધી. પોતાનું ઉદ્યોગ સ્થાપનાનું મહાસ્વપ્ન લુગાઝીમાં સિદ્ધ કરી યુગાન્ડાના ચક્રવર્તી વ્યાપારી અને ઉદ્યોગપતિ તરીકે દેશપરદેશમાં કીર્તિ સંપાદન કરી.

ઈ. સ. ૧૯૨૭ : પિતાનું અવસાન અને આઘાત.

ઈ. સ. ૧૯૨૯ : યુરોપનાં પ્રવાસ અને પર્યટન અર્થે પરદેશગમન વ્યાપાર અને હુન્નર ઉદ્યોગનું તીવ્ર નિરીક્ષણ. ઉદયમાન અને પ્રગતિશીલ પ્રજાની રહેણીકરણીની પરખ કરી. તેનાં ગુણો અને મર્યાદાનું પણ યુરોપ યાત્રા દરમિયાન મૂલ્યાંકન કર્યું. ગુણગ્રાહકતા અને મર્યાદાઓના પરિત્યાગ અર્થે મનને સજજ કર્યું. શિસ્ત, નિયમન, વ્યવસ્થાશક્તિ, નિયમિતતા અને વિદ્યાભક્તિના યુરોપના દેશોના સંસ્કારોને આત્મસાત કરવા પ્રેરણા જાગી. છતાં યુરોપનાં ભોગવિલાસ અને ક્ષુલ્લુક વૈભવઘેલછાથી દૂર રહ્યા. એક નવો પ્રાણ, નવી ઉષ્મા, એક નવું જીવનદર્શન લઈને પાછા ફર્યા. ઈજિપ્તનું પાટનગર 'કાયરો' જોયું. પિરામિડો નીરખ્યા. નાઈલના પ્રદેશનો મહિમા જોયો. ઈજિપ્તના રૂના વાવેતરથી મુગ્ધ થયા. નેપલ્સ–રોમ ઈત્યાદિ મહાનગરોની સાંસ્કૃતિક સમૃદ્ધિ જોઈ. એના ભૂતકાળનો મહિમા પ્રીછયો. નવો ખંડ, નવા દેશો, નવી પ્રજા અને નવી રહેણીકરણી નિહાળી વિચારોનું ખુલ્લાપણું કેળવ્યું. પૂર્વ પશ્ચિમનાં ઉત્તમ તત્ત્વોનો જીવનમાં, વ્યાપારમાં, ઉદ્યોગમાં અને સ્વકીય દાનમાંથી ઉત્પન્ન કરેલી સામાજિક, સાંસ્કૃતિક, ધાર્મિક અને માનવ–કલ્યાણની સંસ્થાઓમાં વિનિયોગ કર્યો. આ સમયાવધિ દરમિયાન સંતોકબહેન મહેતા આર્ય ગર્લ્સ સ્કૂલ, કંપાલા, સંતોકબહેન મહેતા નર્સરી સ્કૂલ, મોમ્બાસા, નાનજી કાલિદાસ મહેતા ઈન્ડિયન વૉર્ડ મેન્ગો હૉસ્પિટલમાં બાંધવા સંકલ્પ કર્યો અને તે યથાસમયે પાર પાડયો. નાઈરોબીમાં જ્યુબિલી પાર્ક, ટાઉનહૉલ, મહેતા લાઈબ્રેરી વગેરે ક્રમશઃ પોતાની દાન-સંપત્તિમાંથી બંધાવ્યાં. બીજાં પુત્રી નિર્મળાબહેનનો જન્મ મોમ્બાસામાં આ વર્ષે થયો.

ઈ. સ. ૧૯૩૨ : ત્રીજા પુત્ર શ્રી મહેન્દ્રભાઈનો પોરબંદરમાં જન્મ.

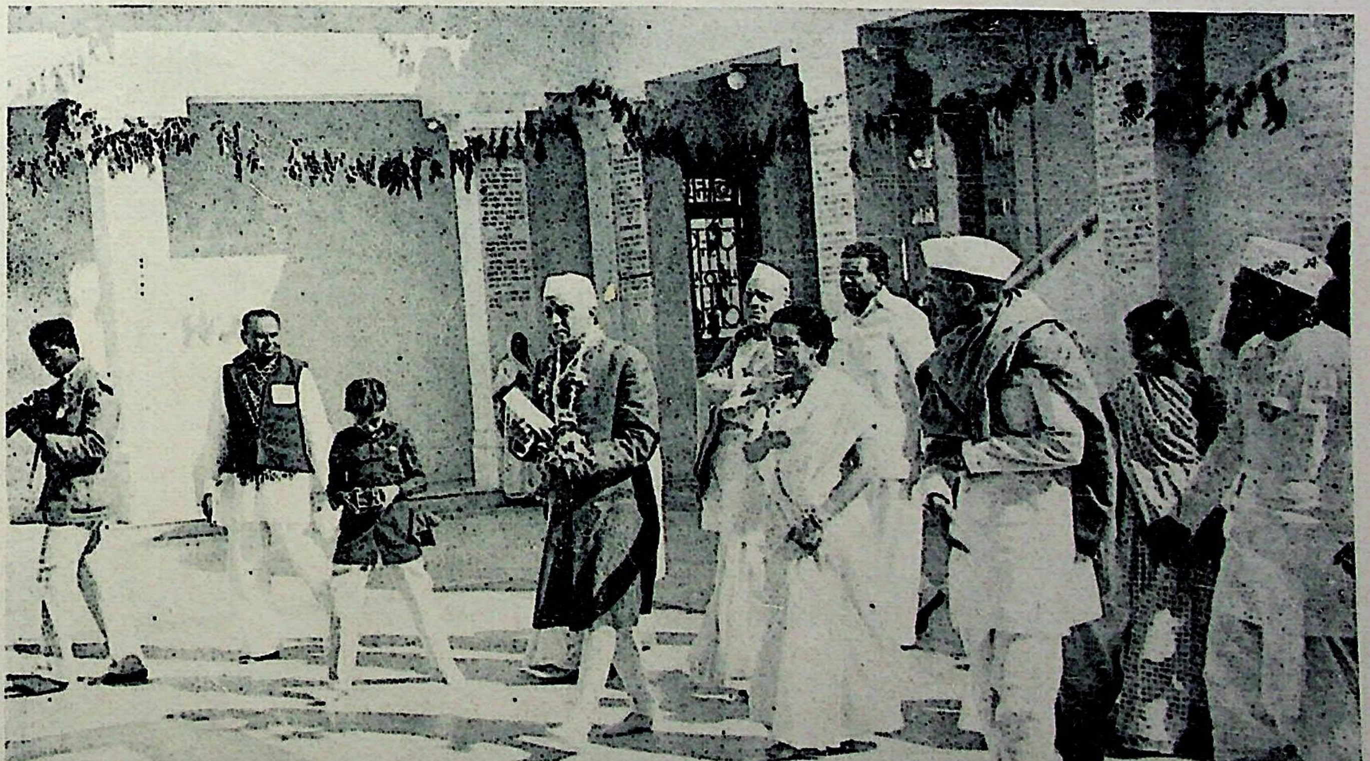
ઈ. સ. ૧૯૩૪ : પોરબંદરમાં મહારાણા મિલ્સ પ્રાઈવેટ લિમિટેડનું પોરબંદરના મહારાણા શ્રી સર નટવરસિંહજીને વરદ હસ્તે ઉદ્‌ઘાટન. ત્યારથી સ્થપાયેલી આ કાપડની મિલ ૧૯૭૦ સુધીમાં ભારતભરમાં ખ્યાતનામ બની ગઈ અને તેનું અદ્યતન સંસ્કરણ થઈ સ્વયંસંચાલિત વિભાગથી પુષ્ટ બની નૂતન વસ્ત્ર સર્જનની પ્રક્રિયાઓનો વિક્રમ તોડી દેશની પહેલી હરોળની મિલોમાં સ્થાન મેળવ્યું. સ્વપ્નદૃષ્ટાનું બીજું સ્વપ્ન સાકાર થયું. 'મહારાણા' નામ ત્યારથી ઉત્તમ વસ્ત્ર સર્જન અને વેશભૂષાનો પર્યાય બની ગયું.

ઈ. સ. ૧૯૩૫ : : વડોદરા આર્ય કન્યા મહાવિદ્યાલયની બહેનોનું પૂર્વ આફ્રિકામાં મિલન. પંડિત આનંદ-પ્રિયજી સાથે મુલાકાત. બહેનોનાં વ્યાયામ પ્રયોગો, વ્યાખ્યાનો અને સાંસ્કૃતિક કાર્યક્રમોની સિદ્ધિ જોઈ મુગ્ધ થયા. પોરબંદરમાં એવું 'ગુરુકુલ' સ્થાપવાનો સંકલ્પ કર્યો. બે લાખ રૂપિયા તે જ વખતે દાનમાં આપ્યા. સવિતાબહેને આવું 'ગુરુકુલ' રચાય તો ઉત્તરદાયિત્વ માથે લેવાની તૈયારી બતાવી. પિતાની સંપત્તિ અને પુત્રીનો સહયોગ ગુરુકુલની સ્થાપનાર્થે એકત્રિત થયાં. પૂ. મહાત્મા ગાંધીજીનાં દર્શન.

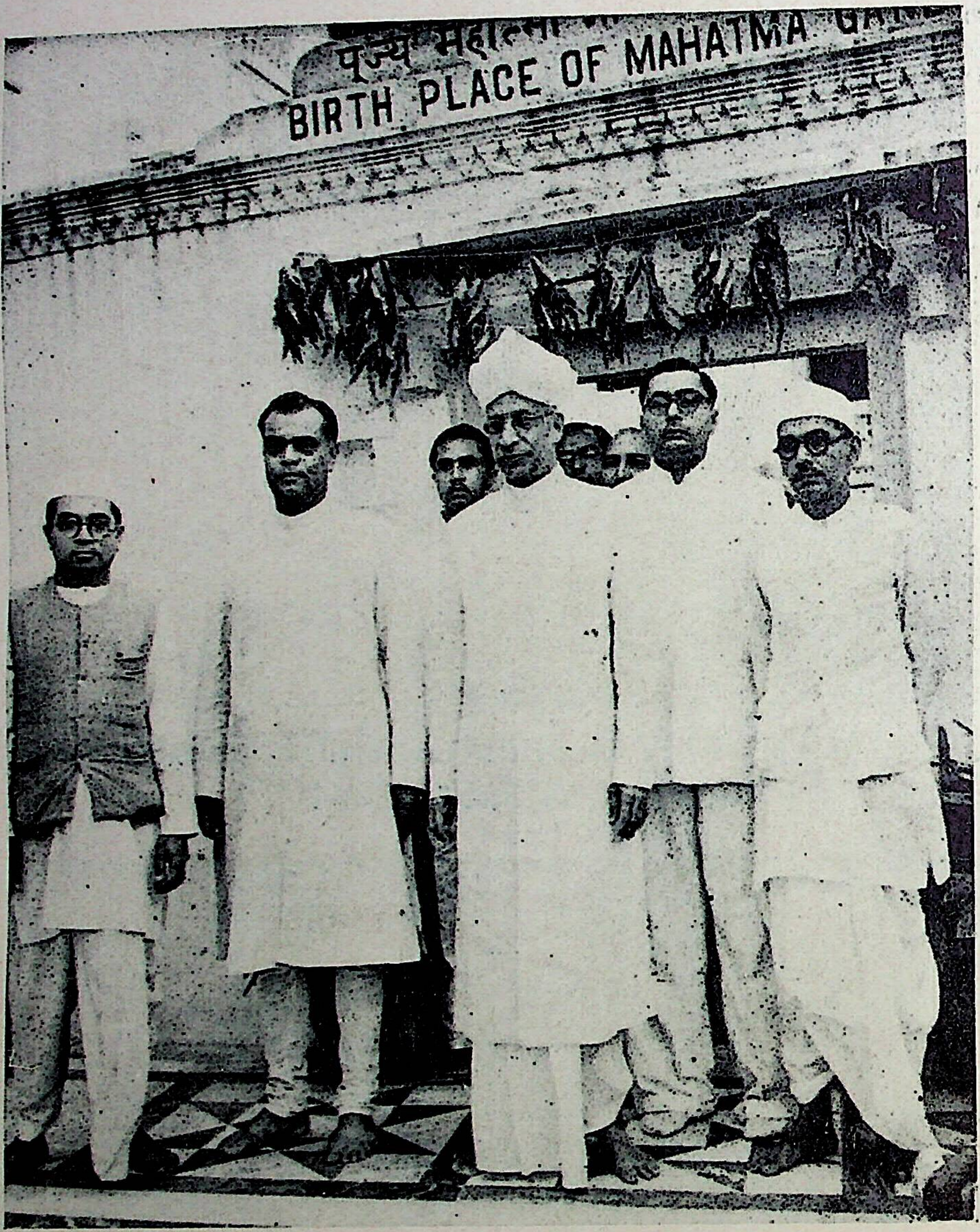
ઈ. સ. ૧૯૩૬ : : પુનઃ આફ્રિકા પ્રયાણ. સાઈસલ–કેતકીનાં ઉપવનોનું વાવેતર. લુગાઝીમાં ચાના બગીચાઓ ઉછેર્યા. ચાની ફેક્ટરી પણ સાથોસાથ સ્થાપી. ઑપરેશન, માંદગી : આરામ અને સ્થળફેર



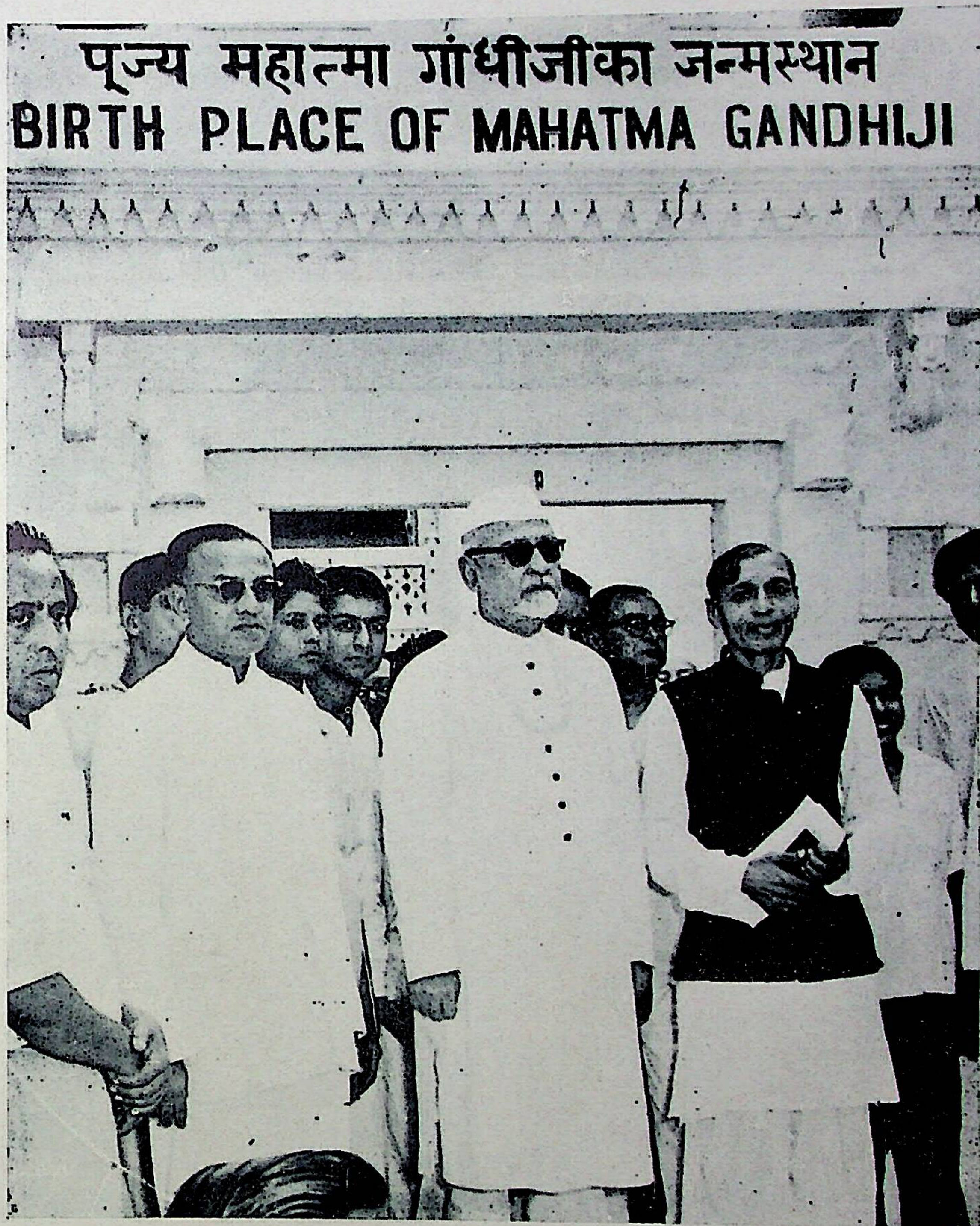
સૌરાષ્ટ્રના મુખ્ય પ્રધાન સાથે ભારતપ્રમુખ માનનીય શ્રી ડૉ. રાજેન્દ્રપ્રસાદજી
પરિવાર સહ જન્મસ્થાનની સાન્નિધ્યે



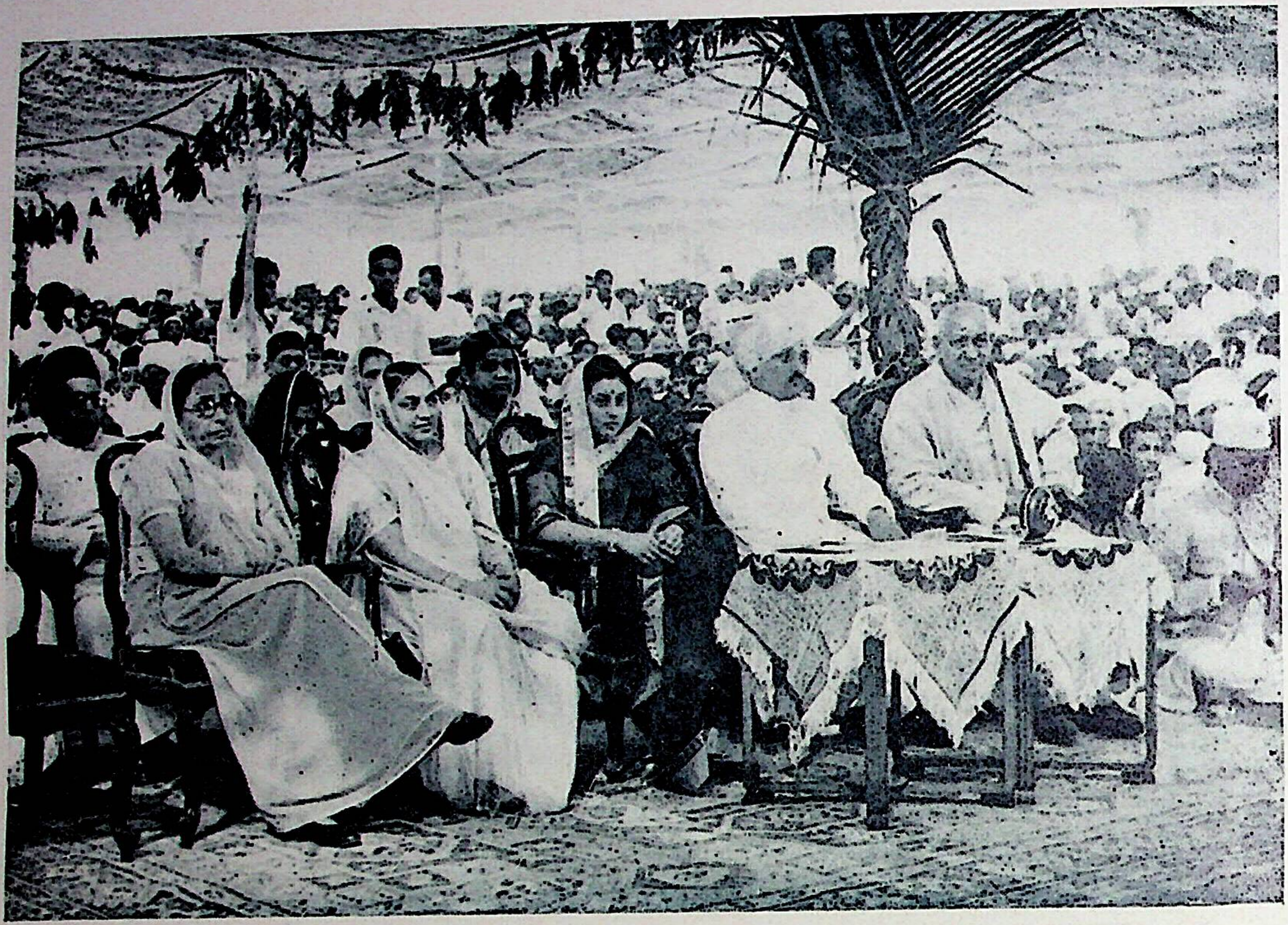
મહાત્મા ગાંધી કીર્તિમંદિરના આરસમઢ્યા ચોકમાં મહાઅમાત્ય
પંડિત જવાહરલાલ નેહરુ



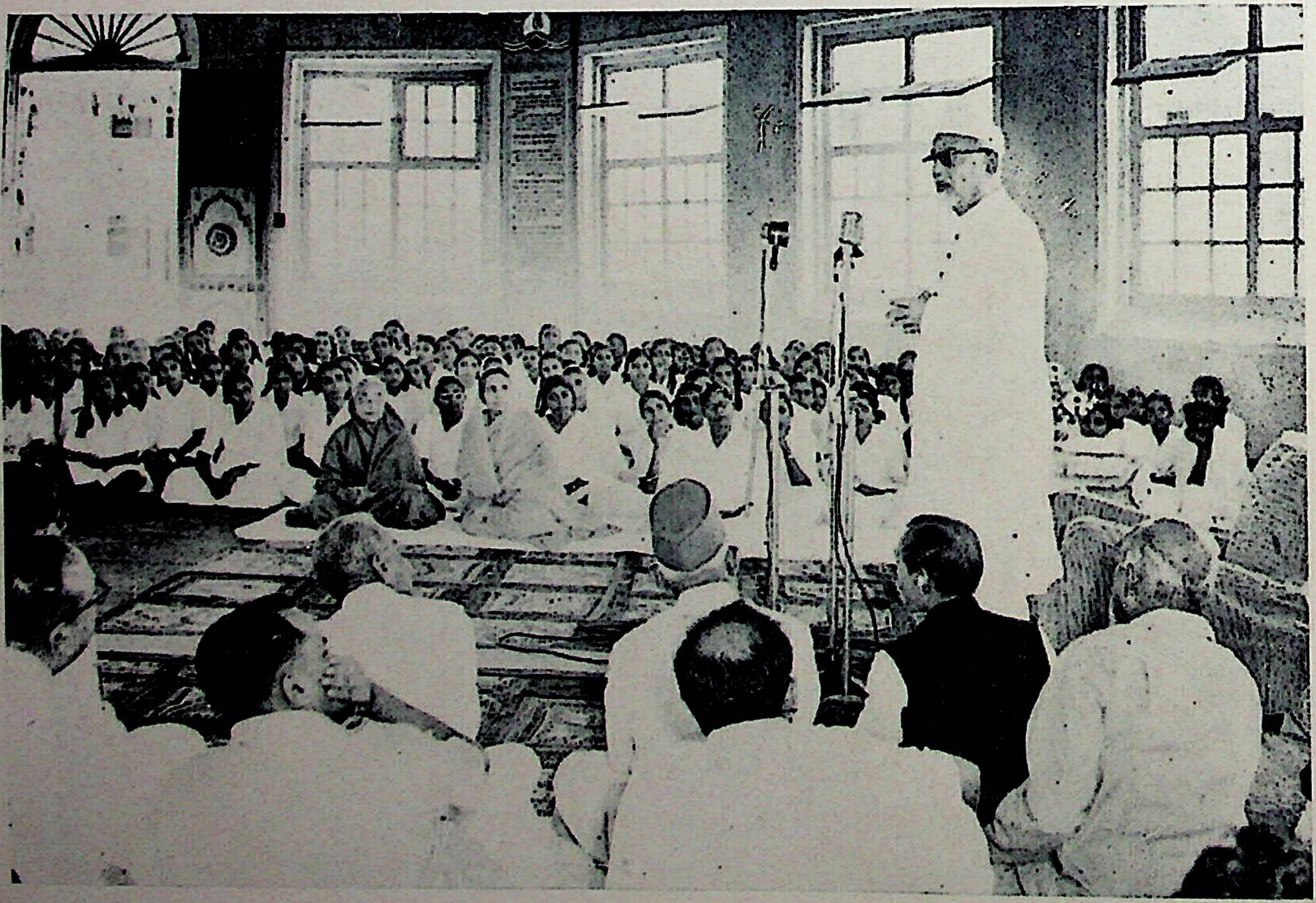
પૂ. મહાત્મા ગાંધીજીના જન્મસ્થાનના દર્શને
માનનીય ભારતપ્રમુખ ડૉ. રાધાકૃષ્ણન



પૂ. મહાત્મા ગાંધીજીના જન્મસ્થાનના પ્રવેશદ્વારે માનનીય
ભારતપ્રમુખ ડૉ. ઝાકીરહુશેનસાહેબ



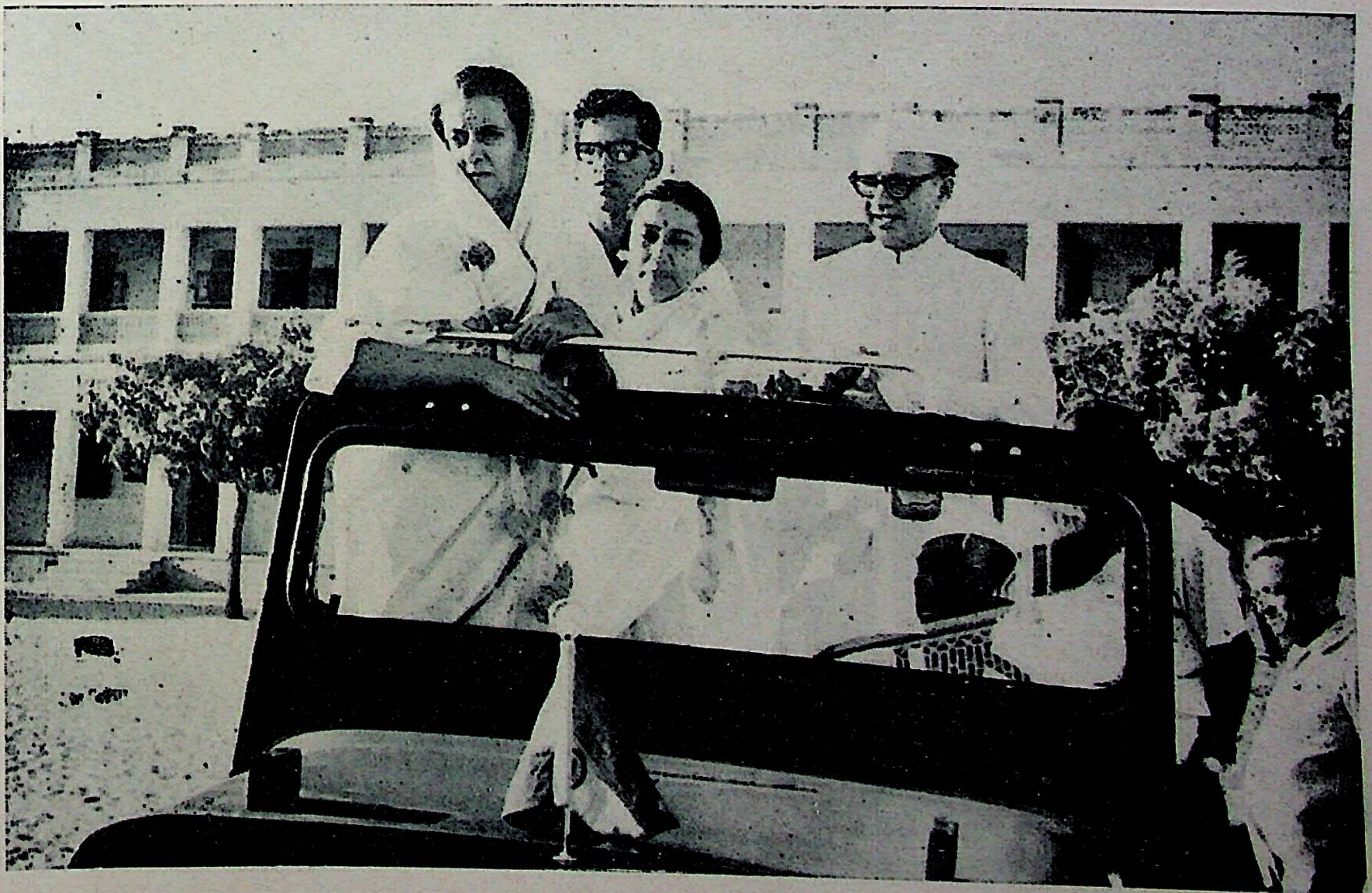
આર્યકન્યા ગુરુકુલના ઉદ્દ્ઘાટન-પ્રસંગે પોરબંદરના મહારાણાશ્રી, સ્વ. મહારાણીશ્રી રૂપાળી બા સાહેબ,
અ. સૌ. સંતોકબહેન નાનજીભાઈ મહેતા અને સ્વામીજી શ્રી શંકરાનંદજી



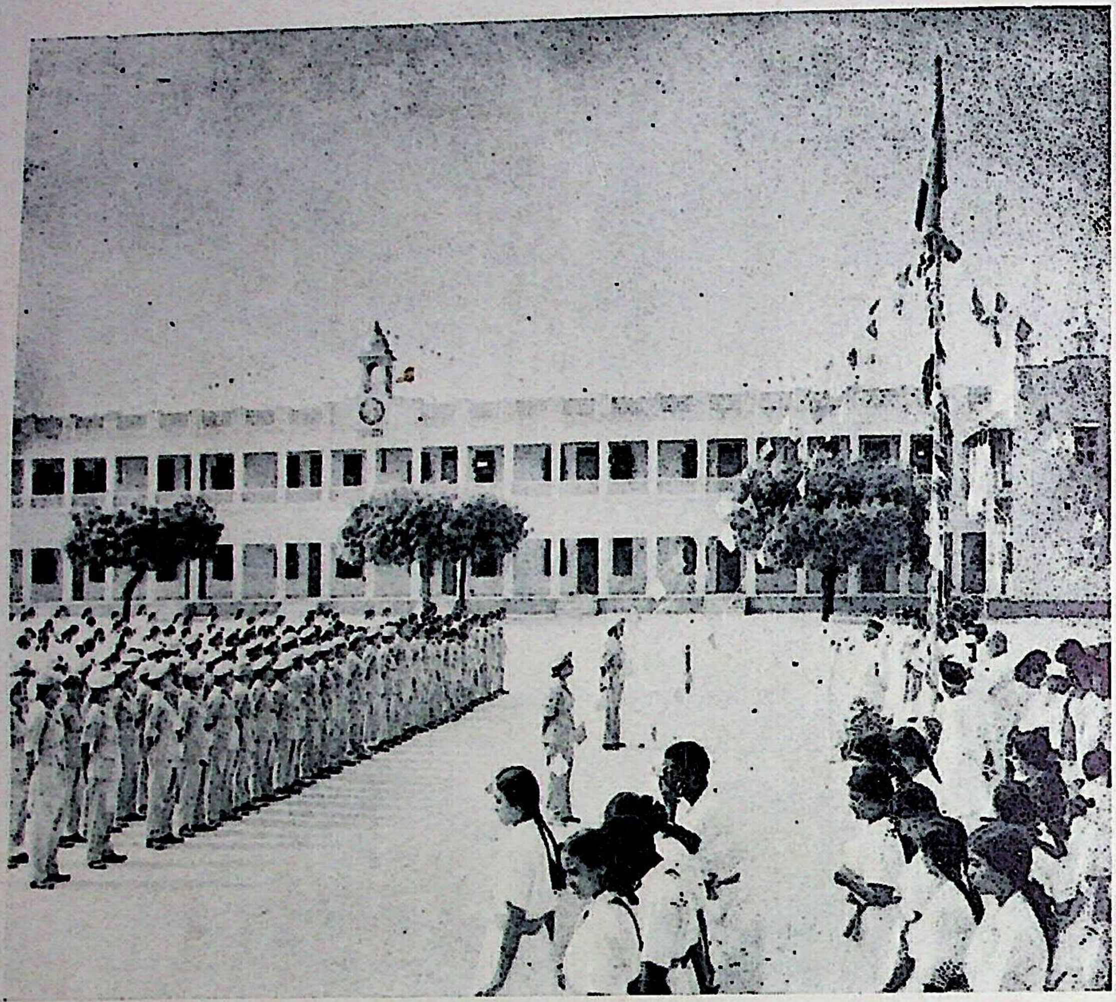
ભારતપ્રમુખ ડૉ. ઝાકીરહુશેનનો પ્રાર્થનામંદિરમાં વાર્તાલાપ



ભારતપ્રમુખ ડૉ. ઝાકિરહુશેનસાહેબ પૂર્વ આફ્રિકાની
ગુરુકુળમાં ભણતી આફ્રિકન વિદ્યાર્થિની બહેનો સાથે



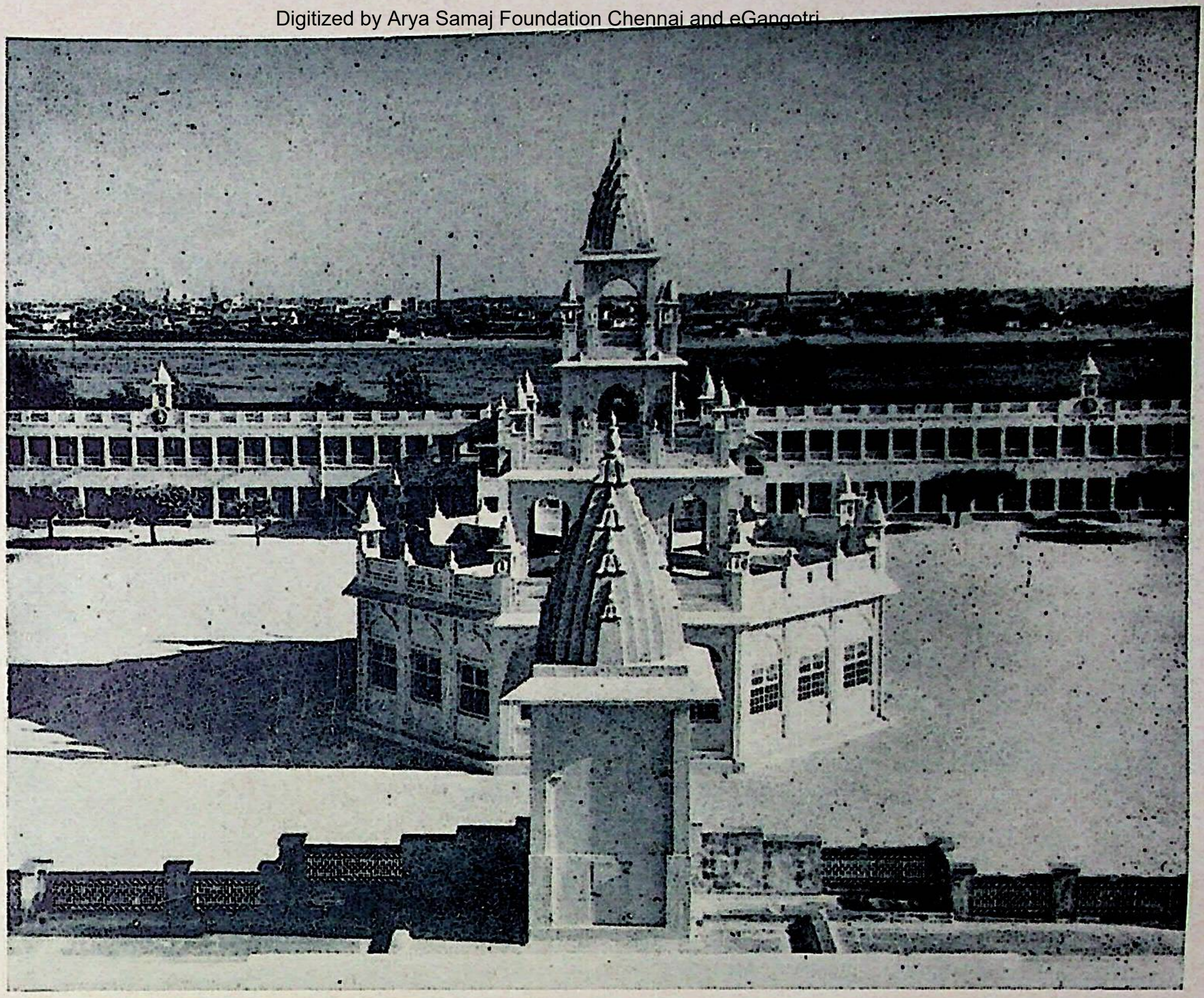
માનનીયા પ્રધાનમંત્રિણી શ્રીમતી ઇન્દિરા ગાંધી ગુરુકુલની મુલાકાતે



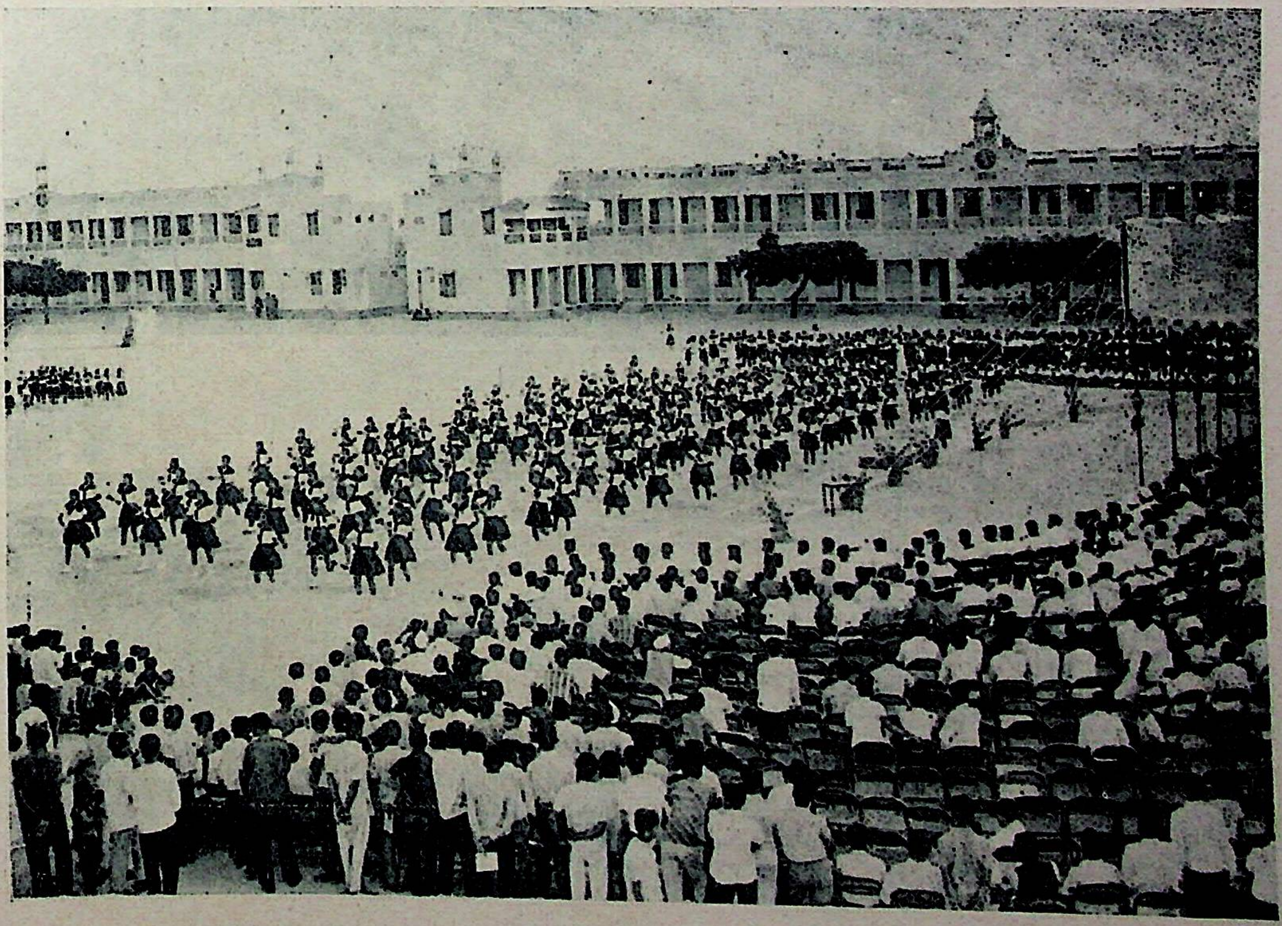
આર્યકન્યા ગુરુકુલના 'ગર્લ્સ ગાઈડ' દલનાં બહેનો



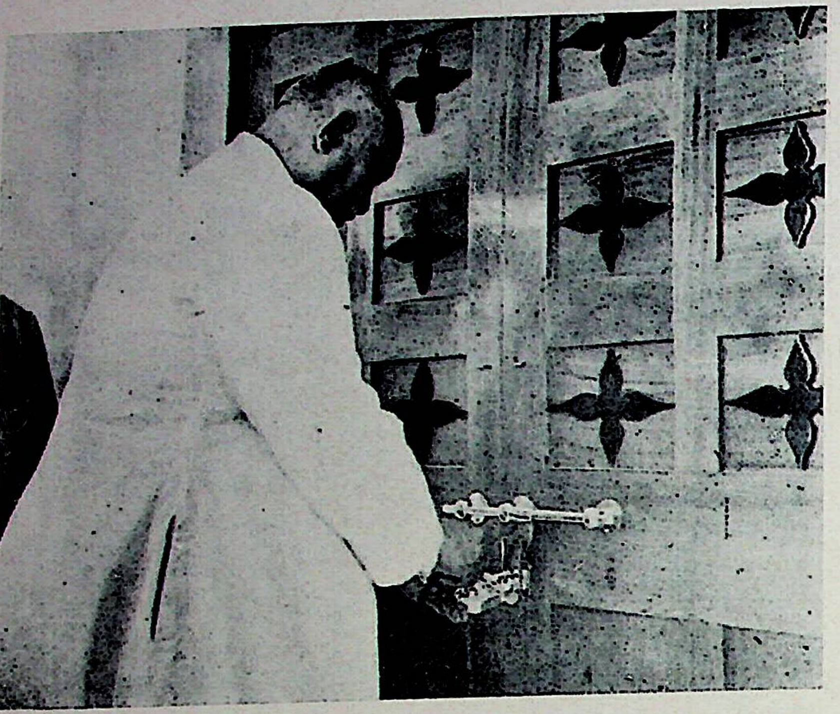
આર્યકન્યા ગુરુકુલનો સ્વાગત-વાદ્યસંઘ



આર્યકન્યા ગુરુકુલનું પ્રાર્થનામંદિર



આર્યકન્યા ગુરુકુલનો વ્યાયામ-સમારોહ



સાંસ્કૃતિક પ્રવૃત્તિ અર્થેના કલાત્મક અને
ભવ્ય રંગમંચ સહિતનું
સરસ્વતી મંદિર

નવાનગરના મહારાજા જામસાહેબ શ્રી
દિગ્વિજયસિંહજી ઉદ્‌ઘાટન કરી રહ્યા છે.



સરસ્વતી મંદિરના પ્રવેશદ્વાર
સમીપે સૌરાષ્ટ્રના શિક્ષણમંત્રી
શ્રી નાનાભાઈ ભટ્ટ અને
સૌરાષ્ટ્ર રાજ્યના રાજપ્રમુખ
મહારાજા જામસાહેબ
શ્રી દિગ્વિજયસિંહજી

અર્થે દક્ષિણ આફ્રિકાનો પ્રવાસ – કુટુંબ સાથે. ઉચ્ચ પ્રદેશના સ્વાસ્થ્યપોષક વાતાવરણે તાજગીનો પુનઃ સંચાર. વી. ગોકલ, એ. ગોકલ, અન્ય મિત્રો, શ્રી પુરુષોત્તમ દેવશી અને વજુભાઈ ઠક્કરે ભારે સ્વાગત અને સત્કારની હવા જમાવી. અનેક મિત્રો, સંબંધીઓ અને સગાંકુટુંબીઓનું ભાવભર્યું મિલન માણ્યું. રંગભેદની નીતિના કટુ અનુભવને સ્વમાનપૂર્વક પાર ઉતાર્યા. ફિનિક્સ આશ્રમની મુલાકાત. પ્રીટોરિયા, જોહોનિસબર્ગ, ડર્બન, ઇત્યાદિ નગરોની મુલાકાત. પોરબંદરના શેઠ દાદા અબ્દુલ્લાની ડર્બનની પેઢીના તે વખતના ટેકીલા મેમણ શેઠ શ્રી ઉમરભાઈ ઝવેરીને ભાવપૂર્વક મળ્યા. લૉરેન્સો માર્કિવસની મુલાકાત. પોર્ટુગીઝ શાસનનો પ્રભાવ જોયો.

ઈ. સ. ૧૯૩૭ : પોરબંદરમાં મહારાણાશ્રીના વરદ હસ્તે 'આર્યકન્યા ગુરુકુલ'નું ઉદ્‌ઘાટન. એનો ખાતમુહૂર્તવિધિ અગાઉ એક હરિજન કુમારિકાને હાથે થયેલો. પરમ વિદ્યાવ્યાસંગી અને તપસ્વી ગુરુ પંડિત ચેતરામજી શર્માનો સાથ મળ્યો. સવિતાબહેને જીવનસમર્પણ કર્યું. શાંતાબહેને આચાર્યપદ સ્વીકાર્યું. પહેલે જ ધડાકે રૂપિયા ૪૦ લાખનું ટ્રસ્ટ આ સંસ્થા માટે શ્રી નાનજીભાઈએ જાતકમાઈમાંથી જાહેર કર્યું ને સંસ્થા માટે અનુદાન ન લેવાનો નિર્ણય કર્યો. આરંભની વિટંબણાઓ, વિદ્યાર્થિનીઓની જૂજ સંખ્યા. ક્રમશઃ છેલ્લા ૩૩ વર્ષમાં અભૂતપૂર્વ અને અશ્રુતપૂર્વ વિકાસ સાધી પ્રાથમિક, માધ્યમિક અન કૉલેજ વિભાગ સુધી વિસ્તરી લગભગ ૧૦૦૦ બ્રહ્મચારિણીઓના સંયમપૂત, સંસ્કારી અને આનંદમય અભ્યાસજીવનથી કલ્લોલતું એ ધામ પૂર્વપશ્ચિમનાં શિક્ષણ અને સંસ્કૃતિના પ્રસન્નતાપૂર્ણ સમન્વયનું ધામ બની ગયું. શિક્ષણના વિષયોમાં એસ. એસ. સી. એક્ઝામિનેશન તથા સૌરાષ્ટ્ર યુનિવર્સિટીના વિદ્યાકીય વિષયો ઉપરાંત વ્યાયામ, પાકશાસ્ત્ર, ચિત્રકલા, સંગીત, નૃત્ય, નાટય, ભરતગૂંથણ, સીવણ ઇત્યાદિ સ્ત્રીસહજ પ્રવૃત્તિનું, તેમ જ ધર્મશિક્ષાનું ધામ બની ગયું; અને વૈદિક આદર્શોના પાયા ઉપર નવા યુગને અનુકૂલ ગુરુકુલ અને અર્વાચીન પબ્લિક સ્કૂલના સમન્વયરૂપ એ બની રહ્યું. એટલું જ નહીં પરંતુ સમસ્ત મહેતા પરિવારનું એ આધ્યાત્મિક કુટુંબ – કુલ – બની ગયું.

ઈ. સ. ૧૯૩૮ : એશિયાના દેશોના પ્રવાસે. સિંગાપોરથી મલાયા. રબરની જન્મભૂમિ. મનીલા શહેરની મુલાકાત. ત્યાંની પ્રાકૃતિક સંપત્તિ અને ઉત્પન્નોનો અભ્યાસ કર્યો. હોંગકોંગ ગયા. ચીન-જપાન યુદ્ધની ઘોષણા. સ્ટીમરમાં રહી યુદ્ધ ખેલાતું, બૉમ્બમારા દ્વારા ભડકે બળતું શહેર જોયું. કાવલુનમાં ઇસ્માઈલ ભાઈનું આતિથ્ય. ત્યાંથી મોન્ટકાર્લો, નાગાસાકી, હીરોશિમા નીરખ્યાં. – શ્રી લલ્લુભાઈ શેઠ સાથે. કૉબે હૉટલમાં નિવાસ. શ્રી ગિધુભાઈ કોટક અને તેમનાં સંબંધીઓનો જપાનમાં સહવાસ. જાપાનની પ્રજાના ઉત્તમ ગુણો જોયા. કરકસર, દેશભક્તિ, ઉદ્યમશીલતા, સૌન્દર્યવૃત્તિ, સ્વચ્છતા, મિતભાષીપણું અને દેશ અર્થેની જાનફેસાનીની અદમ્ય તમન્ના. ત્યાંના નારીજીવનનાં સૌન્દર્ય, સંયમ, ઘરરખ્ખુંપણું અને સામાજિક ઉત્કર્ષની સંસ્થાઓનો અભ્યાસ કર્યો અને તેમની ઉત્કટ દેશભક્તિ અને સ્વાર્પણની શક્તિનો સાક્ષાત્કાર કર્યો. વ્યાપાર, ઉદ્યોગ નીરખ્યા. મૂડી અને મજૂરીના તત્કાલીન સંબંધોનું મૂલ્યાંકન કર્યું. તેના ગૃહઉદ્યોગોનું નિરીક્ષણ કર્યું. ખૂબ જ પ્રભાવિત થઈ જાપાનના વ્યાપારજીવનનું અને વ્યાપારજગતનું અનન્ય બહુમાન પામી સ્વદેશ પાછા ફર્યા. દેશના રાષ્ટ્રીય જીવનમાં અને માતૃજીવનમાં એ બલપ્રદ સંસ્કારો કેમ જાગ્રત થાય તેનું મંથન ચાલ્યું. અને ઉદ્યોગનિરીક્ષણે સિલ્ક મિલનો વિભાગ ખોલવાનો સંકલ્પ કરાવ્યો. જાપાનની આ જીવનયાત્રા શિક્ષણ, રાષ્ટ્રીયતા, ઉદ્યોગપરાયણતા, કુટુંબભાવના, સૌન્દર્યદર્શિતા, સહયોગ અને સહકારના ગુણોના વિરલ સંસ્કારોને લઈને, જીવનભરનું પ્રેરણા અને સ્મરણનું ભાથું બની ગઈ.

ઈ. સ. ૧૯૪૧ : સ્વદેશે પુનરાગમન. જ્યેષ્ઠ પુત્ર શ્રી ખીમજીભાઈના લગ્ન. સમાજસુધારાનો નાદ. ફક્ત – ૭૨ – બોંતેર રૂપિયામાં લગ્નપ્રસંગ પતાવ્યો. જમણ-ચાંદલો બંધ. લગ્નમાં ખર્ચવા ધારેલી રકમ

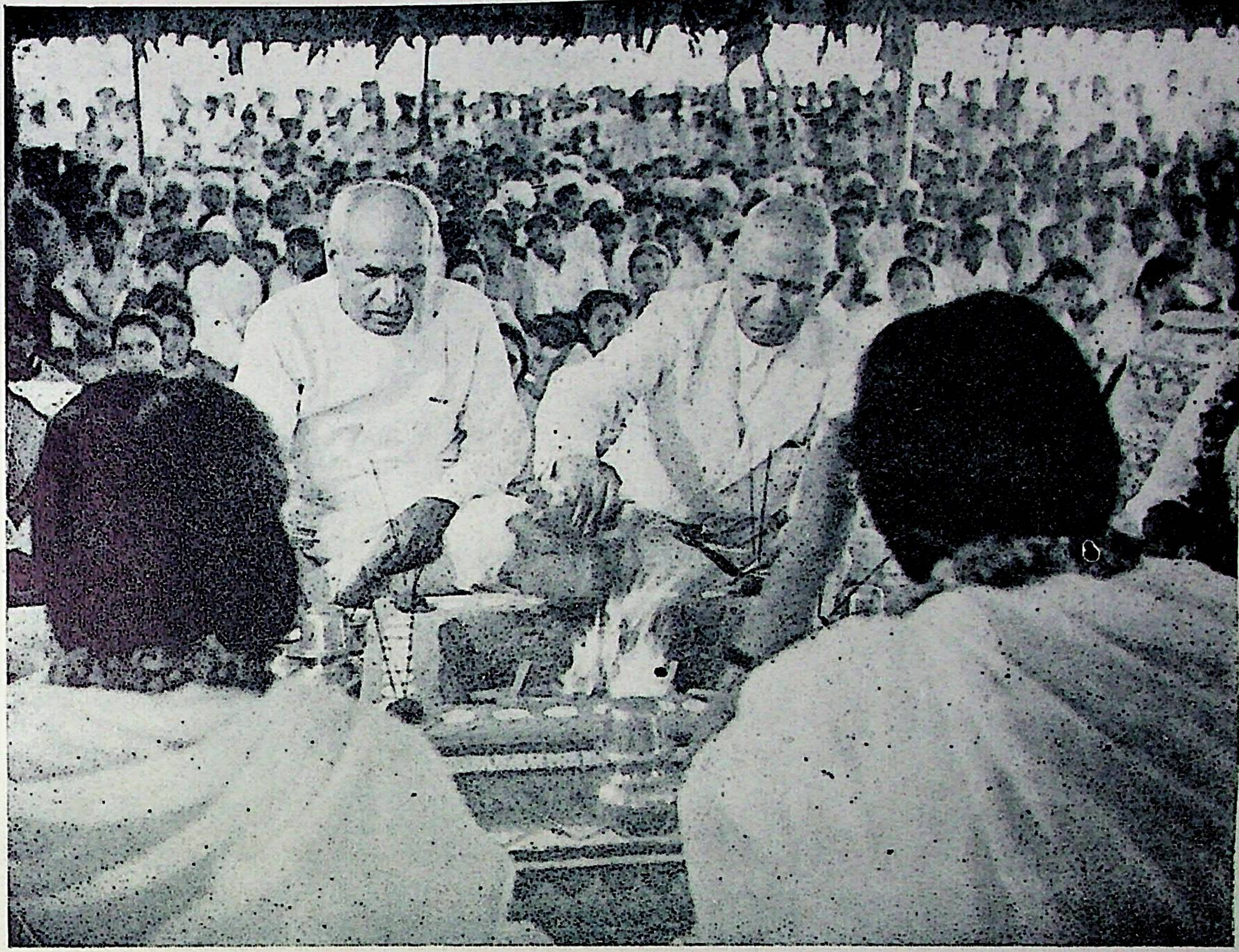
દાનમાં આપી. 'त्यक्तेन भुञ्जीथा'નો પરમ આદેશ પાળ્યો. તા. ૫–૬–૪૧ના રોજ 'ગુરુકુલ'માં 'સરસ્વતી સભા'ની પ્રથમ સંસ્થાપના. એમના શુભાશીર્વાદ સાથે.

ઈ. સ. ૧૯૪૨ : સ્વાસ્થ્ય રક્ષા અર્થે દાર્જિલિંગ તરફ પ્રયાણ. ત્યાંથી બ્રહ્મદેશની મુલાકાત. રંગુન–માંડલે ઈત્યાદિ નગરીઓની નિરીક્ષા. બૌદ્ધમંદિરો, શ્વેડગોન પેગોડા, ત્યાંની માતૃમૂલક કુટુંબપ્રથા, ઈત્યાદિનું નિરીક્ષણ. ઉદ્યોગોમાં બર્મા ટિમ્બર શૉ મિલ, રાઈસ મિલ્સ, પેટ્રોલ રિફાઈનરી વગેરેનો સાદ્યન્ત અભ્યાસ. મોટર દ્વારા માંડલે ગમન. મિન્દમાનનો રાજમહેલ, ચોખાનાં ખેતરો, અને ઈરાવતીના સમૃદ્ધ પ્રદેશ તથા ઈમારતી લાકડાના વ્યાપારનું દર્શન. પાછા વળતાં જગન્નાથપુરી અને પૂર્વનાં ઉત્તમ શિલ્પસ્થાપત્યનાં દર્શને.

ઈ. સ. ૧૯૪૪ : મે મહિનાની ૨૫મી તારીખ : હિમાલયનો પ્રવાસ. બદરીનાથ, કેદારનાથની યાત્રા. અર્થે સહકુટુંબ પ્રયાણ. શ્રી નાનજીભાઈની સાથે શ્રીમતી સંતોકબહેન મહેતા, શ્રી ધીરેન્દ્રભાઈ, શ્રી મહેન્દ્રભાઈ, સવિતાબહેન તથા નિર્મળાબહેન જોડાયાં. તેમની સાથે સ્વ. ગોકુલદાસ રાયચુરા, ગઢવીજી શ્રી મેરુભાભાઈ, તથા હરિજન સેવક શ્રી રામનારાયણ નાગરદાસ પાઠક સહપ્રવાસી બન્યા. ૫ જૂને હરિદ્વાર–ગંગાસ્નાન. ત્યાંના રમણીય ઘાટોની મુલાકાત. હિમાલય પરથી આવતી પવિત્ર અને ખુશનુમા હવા. શૈત્યપાવિની જાહ્નવીનાં પાવનદર્શન. મોટર દ્વારા ઋષિકેશ; લક્ષ્મણ-ઝૂલા, ગૌરીકુંડ ઈત્યાદિ સ્થળો અને તીર્થોનું તીર્થોદક લીધું. વળતાં સ્વ. પૂ. સ્વામી શ્રી રામતીર્થજીની સમાધિનાં દર્શન કર્યાં. પરમ પૂજ્ય સંસ્કૃતિ ભૂષણ સ્વામી શ્રી કૃષ્ણાનંદજી અને ગંગાનંદજીનાં દર્શનો પણ થયાં.

ઈ. સ. ૧૯૪૪–૪૫ : પૂ. મહાત્મા ગાંધી આગાખાન પેલેસના રાજકીય કારાવાસમાંથી મુક્ત થયા, તે શેઠશ્રીના પંચગનીનાં મકાને રહ્યા અને શ્રી નાનજીભાઈ તથા સમસ્ત પરિવારે તેમનું ભક્તિભાવપૂર્વક આતિથ્ય કર્યું. તેને અંગે તેમની અનેક મુલાકાતો થઈ અને ત્યારથી તેઓ પૂ. ગાંધીજીના ઘનિષ્ઠ સંપર્કમાં આવ્યા. આમ પોરબંદરના બે સુપુત્રો–જુદાં જુદાં ક્ષેત્રમાં કીર્તિ સંપાદન કરી, એક અતિથિ અને બીજા યજમાન બની રાષ્ટ્રીયતા, સંસ્કારિતા અને દેશસેવાની જ્યોત જગાવી. સમસ્ત પરિવારને પૂ. ગાંધીજીના પુણ્ય સહવાસનો અનન્ય લાભ મળ્યો. શ્રી નાનજીભાઈએ પહેલાં જોયા હતા પૂ. ગાંધીજીને ૧૯૧૫માં. દક્ષિણ આફ્રિકાના સત્યાગ્રહ પછી દેશમાં પાછા ફર્યા પછી.–કાઠિયાવાડી ફેંટો, લાંબોકોટ અન ધોતિયામાં. પછી જોયા શાંતિનિકેતનમાં ઈ. સ. ૧૯૨૨. અને ત્રીજીવાર પંચગનીમાં ૧૯૪૪ ૪૫માં. સ્વાભાવિક રીતે જ આ મુલાકાત અને સહવાસ નિકટવર્તી અને પ્રેરક બની જાય એમાં નવાઈ નહીં.

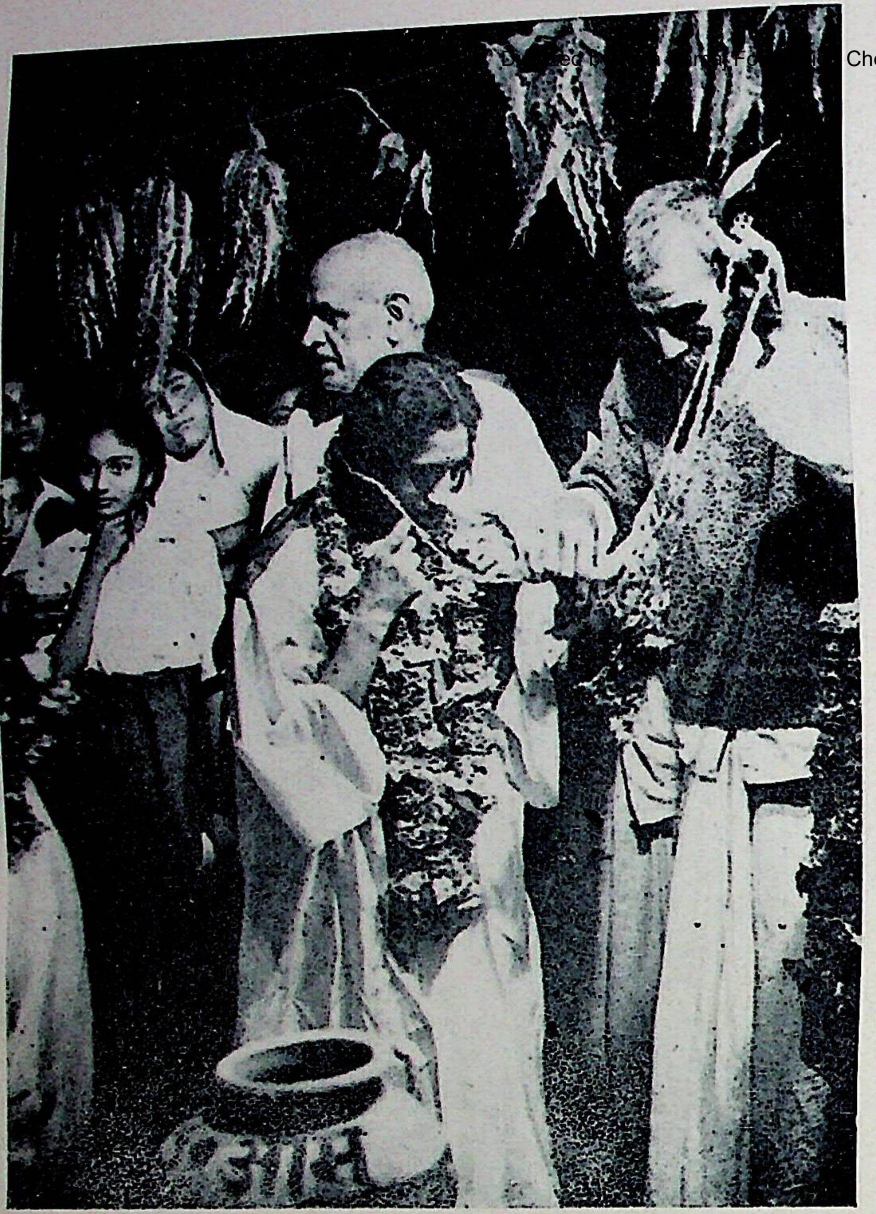
ઈ. સ. ૧૯૪૭ : ૧૫ ઑગસ્ટ રાત્રિએ બાર કલાકે ભારત મુક્ત થયું. દેશમાં એક નૂતન પ્રેરણાનો સંચાર થયો. દક્ષિણ આફ્રિકાના શિક્ષણ પ્રધાન શ્રી હૉફમેયરે પોરબંદરની અગાઉ મુલાકાત લીધી, ત્યારે ગાંધીજીના જન્મઘરની મુલાકાત લીધેલી. તેમણે તે ઘરને સાચવી, પડખે સ્મારક રચવા સૂચન કરેલું. સ્વાતંત્ર્યની પ્રાપ્તિ પછી 'કીર્તિમંદિર' રચવાનો વિચાર સુદૃઢ થયો. પોરબંદરના મહારાજાના પ્રમુખપદે એક સમિતિ નિમાઈ. શ્રી નાનજીભાઈએ પૂ. ગાંધીજીની 'કીર્તિમંદિર'ની રચના અર્થે અને જન્મસ્થાનની જાળવણી અર્થે સંમતિ મેળવી. સરદાર સાહેબ વલ્લભભાઈ પટેલે આ સંમતિને વધાવી આશીર્વાદ આપ્યા. મૂળ મકાન વારસદારો પાસેથી યોગ્ય કિંમત આપી તેમના દ્વારા સમિતિએ ખરીદી લીધું અને તેમાં કશો પણ ફેરફાર કર્યા વગર સુવ્યવસ્થિત અને સુઘડ બનાવ્યું. આસપાસનાં મકાનો 'કીર્તિમંદિર'ની રચના અર્થે ખરીદી લીધાં અને 'કીર્તિમંદિર'ની રચના શરૂ થઈ. દરબાર ગોપાળદાસ જેવા ત્યાગવીર રાજવી અને લોકનેતાને હાથે તેની શિલારોપણવિધિ થઈ. મકાન તૈયાર થઈ જતાં, સરદાર પટેલ, જેઓ તે વખતના ડેપ્યુટી પ્રાઈમમિનિસ્ટર અને ગૃહપ્રધાન હતા, તેમના વરદ હસ્તે



'ભારતી'-પદવીદાન પ્રસંગેનો યજ્ઞવિધિ



'ભારતી'-ની પદવી અર્પણ કરતા શ્રી હરસિદ્ધભાઈ દીવેટિયા



'ભારતી' દીક્ષાન્ત સમારોહનાં
બે ભાવવાહી દશ્યો



તેની ઉદ્‌ઘાટનવિધિ થઈ. મિસ્ત્રી પુરુષોત્તમ ભીમજી ડાભીના ભારતીય નકશા અનુસાર સર્જાયેલી આ રમ્ય રચના મહાત્મા ગાંધી કીર્તિમંદિર અને ગાંધી જન્મસ્થાન 'ભારતતીર્થ' બની ગયાં અને વિશ્વ-યાત્રીઓનાં પ્રેરણાધામ તરીકે વિખ્યાત બન્યાં. શ્રી નારાયણ ખેર–પોરબંદરના પ્રખ્યાત ચિત્રકારે કીર્તિમંદિરની છત્રીનાં પૂ. ગાંધીજી અને કસ્તૂરબાના બૃહદ તૈલચિત્ર તૈયાર કર્યાં અને શ્રી ગોહેલે ગાંધીજીના પિતામાતાનાં ચિત્રો તૈયાર કર્યાં. સ્તંભો ઉપર ગાંધીવચનો કોતરાયાં અને સરદાર પટેલને વરદ હસ્તે તેનું ઉદ્‌ઘાટન થયું.

ઈ. સ. ૧૯૪૮ : શ્રી નાનજીભાઈની પ્રેરણાથી અને સવિતાબહેનની સાંસ્કૃતિક દૃષ્ટિને અનુસરીને મે મહિનાની દશમી તારીખે ગુરુકુલમાં 'સરસ્વતી મંદિર'નું ઉદ્‌ઘાટન થયું : સૌરાષ્ટ્રના પ્રથમ રાજપ્રમુખ શ્રી દિગ્વિજયસિંહજીના વરદ હસ્તે. પાછળથી આ સ્થાન સાંસ્કૃતિક પ્રવૃત્તિ, સંગીત, નર્તન, રાસ, ગરબા, નૃત્યરાસકો અને સંસ્કૃતિપોષક પ્રવૃત્તિનું સ્થળ બની રહ્યું. સુસજ્જ રંગભૂમિ, વિશાળ પ્રેક્ષકાગાર, આકર્ષક જવનિકાઓ અને રમણીય સન્નિવેશ અને પ્રકાશ અને ધ્વનિ વ્યવસ્થાથી પરિપૂર્ણ બન્યું. ચલચિત્રઘર તરીકે પણ ૩૫ મિ. મિ. તથા ૧૬ મિ. મિ. ના પ્રોજેક્ટરો દ્વારા અને શૈક્ષણિક અને સાંસ્કૃતિક ફિલ્મલાઈબ્રેરીથી દૃશ્ય શ્રાવ્ય સાધનસામગ્રી દ્વારા તે સવિશેષ સજ્જ થયું. શ્રી નાનજીભાઈની શિક્ષણ અને સંસ્કાર પ્રત્યેની અપ્રતિમ નિષ્ઠા અને સવિતાબહેનની કલાદૃષ્ટિએ એની સુસજ્જતા, સમૃદ્ધિ અને પવિત્ર આનંદમૂલક પ્રવૃત્તિનું રમણીય, પ્રેરક અને સંસ્કૃતિદર્શનનું સ્થળ બનાવી દીધું. વ્યાખ્યાન, વક્તૃત્વ, યજ્ઞવિધિ, ધર્મસમારંભો, ઉત્સવો અને ઈતર ચારિત્ર્યપ્રેરક અને પોષક પ્રવૃત્તિઓનો પણ ત્યાં સંગમ થયો. ધર્મ, આનંદ, માંગલ્ય, કલા અને પવિત્રતાનાં ત્યાં પંચશીલ પ્રકટયાં.

ઈ. સ. ૧૯૫૦ : મહર્ષિ દયાનંદ વિદ્યાલયનો જામનગરમાં આરંભ. મહારાજા દિગ્વિજયસિંહજી તથા મહારાણી શ્રી ગુલાબકુંવરબા બન્નેએ આ સંસ્થાને વધાવી લીધી. અનુદાન આપ્યું. ૨૦૦ એકર જમીન આપી. ત્યાર પછી જૂનાગઢથી દશ માઈલ દૂર ચોકીનો નવાબનો રાજમહેલ ખરીદી તે 'કુમાર ગુરુકુલ'ની સ્થાપના કરી. સૌરાષ્ટ્ર સરકારે જમીન આપી. સમય જતાં એ બંધ કરવું પડયું. અને ચોકીનાં મકાનો ટી. બી. હૉસ્પિટલના અર્થે અપાયાં.

ઈ. સ. ૧૯૫૩ : પોરબંદરના 'ગુરુકુલ'માં એસ. એસ. સી. એકઝામિનેશન અર્થેનો અભ્યાસક્રમ શરૂ કર્યો. એ પહેલાં ઉત્તીર્ણ થનાર બહેનોને પદવીદાન સમારંભ યોજી 'ભારતી'નાં પ્રમાણપત્રો અપાતાં. હજી પણ આ પ્રથા ચાલુ છે. 'ગુરુકુલ'ના 'ભારતી' સામયિકનો પ્રથમ અંક પ્રગટ થયો.

ઈ. સ. ૧૯૫૪ : મહિલા કૉલેજનો શિલારોપણવિધિ સૌરાષ્ટ્ર રાજ્યના મુખ્ય આદ્યમંત્રી શ્રી ઉછરંગરાય નવલશંકર ઢેબરને વરદ હસ્તે થયો. તે પ્રસંગે દે. ના. બૅન્કના આદ્ય સ્થાપક અને પોરબંદરના અસલ વતની શ્રી પ્રાણલાલ દેવકરણ નાનજી, અન્ય સંભાવિત સજ્જનો અને અતિથિઓએ હાજરી આપી, પ્રસંગને શુભેચ્છા પાઠવી. મહિલા કૉલેજના નિભાવ અર્થે રૂપિયા પંદર લાખનું શ્રી નાનજીભાઈએ ટ્રસ્ટ કર્યું. શ્રી નાનજીભાઈની કાર્યશક્તિ અને ત્વરિત અને વેગપૂર્ણ પ્રવૃત્તિનું આ મકાન પ્રતીક બની ગયું. કેવળ ૭૩ દિવસમાં સમસ્ત મકાન ઊભું થઈ ગયું. પોરબંદરના કારીગરો માટે સર્વાંગીણ રીતે એ વર્ષ આર્થિક દૃષ્ટિએ લાભદાયી નીવડયું. ચોવીસે કલાકની સતત પ્રવૃત્તિ, થોકબંધ સામગ્રી, ઝડપી મજદૂર–પ્રવૃત્તિ અને સમુદાય–શક્તિની ચરમ સીમા શું કરી શકે છે તેનો આ મકાનનું સર્જન એક અદ્‌ભુત પરચો છે.

ઈ. સ. ૧૯૫૫ : આસામ પ્રવાસ. લોહાણા મહાપરિષદમાં ઉપસ્થિતિ. ચાના બગીચા જોયા. ચેરાપુંજી, દિબ્રુગઢ, ગૌહત્તી વગેરે મુખ્ય નગરોની મુલાકાત. કામાક્ષી દેવીનાં દર્શને. શિલોંગની રાજધાની નીરખી. મિશનરીઓની જબર વસાહતો, વાંસનાં વન, પેટ્રોલનો વ્યાપાર, મણિપુરી નૃત્ય વગેરે જોયાં. ગુરુકુલ મહિલા કૉલેજના આશ્રમ વિભાગનું ખાતમુહૂર્ત સૌરાષ્ટ્ર રાજ્યના શિક્ષણ–પ્રધાન શ્રી જાદવજીભાઈ મોદીના હસ્તે તા. ૨–૨–૫૫.

ઈ. સ. ૧૯૫૬ : કોચીન પ્રવાસ. ૧૬ જાન્યુઆરી મુંબઈથી પ્રયાણ એર પ્લેઇન દ્વારા. કોચીન, ત્રિવેન્દ્રમ જોયાં. દક્ષિણ ભારતના આ નંદનવન સમા પ્રદેશને જોઈને યુગાન્ડાની પણ વિસ્મૃતિ થઈ. યાત્રામાં શિવજીભાઈ શેઠિયા સાથે. એર્નાકુલમનો મહિમા પારખ્યો. નૈસર્ગિક સૌન્દર્યની પ્રસન્નતા. વાસ્કોડીગામાની સમાધિ જોઈ. શ્રીફળ, ઈમારતી લાકડું, ઇત્યાદિના વેપારની સ્થિતિ નિહાળી. પદ્મનાભ સ્વામીનાં મંદિરે. કન્યાકુમારીનાં દર્શને. કોટાયમ હવાખાવાનું સ્થળ જોયું. ત્રિચિનાપલ્લીમાં શિવપાર્વતીનું ૧૩૦૦ થી ૧૫૦૦ વર્ષ જૂનું મંદિર જોયું. એમના પ્રયાસ અને પ્રધાન દાનસંપત્તિથી ભારતીયો દ્વારા નાઈરોબીમાં મહાત્મા ગાંધી મૅમોરિયલ ઍકેડૅમીની રોયલ ટેકનિકલ કૉલેજ સંલગ્ન–સ્થાપના. ડૉ. રાધાકૃષ્ણન દ્વારા તેનું ઉદ્‌ઘાટન.

ઈ. સ. ૧૯૫૭ : અમરનાથની યાત્રા. પ્રાકૃતિક સૌન્દર્ય અને ભક્તિભાવની અપૂર્વ યાત્રા. હિમાચ્છાદિત પર્વતમાળાઓ. પહેલગામથી અમરનાથ. અતિકઠિન યાત્રામાર્ગ. 'ચલોદરી' તંબૂ સાથે લીધો. બરફનું ગુફામાં શિવલિંગ. ચંદનવાડીનો પહાડી રસ્તો. વિલક્ષણ વૃક્ષમાળાઓ અને તરુકુંજો. ૫૦૦ ફુટની ઊંચાઈએ ઊગતાં ચંદનનાં વૃક્ષો. પીસુ ઘાટી, શેષનાગ તળાવ, પંચતારિણી વગેરે યાત્રાસ્થળો વટાવીને અમરનાથની ગુફામાં પ્રાકૃતિક દૃશ્ય સમાં શિવલિંગનાં દર્શન કર્યાં. તા. ૨૪–૬–૫૭ શ્રી ગુરુદયાળ મલ્લિકજીએ આર્ય કન્યા ગુરુકુલની મુલાકાત લીધી.

ઈ. સ. ૧૯૫૮ : ગુરુકુલના પ્રાર્થના–મંદિરનું શ્રી મહેન્દ્રભાઈ નાનજીભાઈ મહેતા દ્વારા ઉદ્‌ઘાટન. સ્થાયી યજ્ઞવેદીની કેન્દ્રમાં વ્યવસ્થા. ફત્તેહપુર સિક્રીના પંચમહાલની આકાર-રચનાનો ખ્યાલ આપતી કળાત્મક ભારતીય સ્થાપત્યકૃતિ. હજાર બહેનો આસપાસ બેસી શકે એવી અષ્ટકોણ આકૃતિવાળી અંદરની જગ્યા. તા. ૧૮–૨–૫૮, સુવિખ્યાત નવલકથાકાર અને ભારતીય વિદ્યાભવનના સ્વપ્નદૃષ્ટા અને સ્વપ્નસર્જક ડૉ. કનૈયાલાલ માણેકલાલ મુનશીની ગુરુકુલ તથા મહિલા કૉલેજની મુલાકાત. તા. ૨૧–૨–૫૮ મુંબઈના ગવર્નરશ્રી શ્રીપ્રકાશજીની મુલાકાત. માર્ચ ૧૯૫૮માં મહિલા કૉલેજનું પ્રથમ મુખપત્ર 'સ્વાતિ' બહાર પડયું. ગુરુકુલનું એસ. એસ. સી.નું પરિણામ ૧૦૦ ટકા. સંમાનિત અતિથિએ સંસ્થાઓ જોઈ શ્રી નાનજીભાઈને ધન્યવાદ આપ્યા.

ઈ. સ. ૧૯૫૯ : તા. ૧–૩–૫૯ મુંબઈ રાજ્યના મુખ્ય મંત્રી શ્રી યશવંતરાય ચૌહાણની ગુરુકુલની મુલાકાત. ગુરુકુલની બહેનો પ્રવાસ દરમિયાન રાષ્ટ્રપતિ ડૉ. રાજેન્દ્રપ્રસાદને મળી. શ્રી નાનજીભાઈ પણ આ પ્રવાસમાં સાથે હતા. મહિલા કૉલેજનું પરિણામ ૭૦ થી ૧૦૦ ટકા. તા. ૧૨–૪–૫૯ના રોજ તે સમયના રેલવેપ્રધાન માનનીય શ્રી સદોબા પાટિલને વરદ હસ્તે નાનજીભાઈની ઉપસ્થિતિમાં જવાહરલાલ નેહરુ પ્લૅનેટેરિયમનું ઉદ્‌ઘાટન. શ્રી પાટિલને નગરપાલિકા તથા બન્ને સંસ્થા તરફથી માનપત્ર અને આતિથ્ય–ભોજન. પ્લૅનેટેરીયમની રૌપ્ય રેખાંકિતકૃતિ અર્પણ કરી. જવાહરલાલ નેહરુ પ્લૅનેટેરિયમ તેને શિરે ૧૪ ફૂટની નહેરુમૂર્તિ ઘુમ્મટ ઉપર વિરાજે છે. નેહરુજીનાં વર્ષ જેટલી જ

તેની ઊંચાઈ લેવામાં આવેલી છે. આ રાષ્ટ્રીય સ્મારક શ્રી નાનજીભાઈની પોરબંદરને એક વિશેષ ભેટ છે.

ઈ. સ. ૧૯૬૦ : શ્રીમદ્ ભાગવતના પ્રખર અભ્યાસી અને પરમ ભક્ત અનન્ય કથાકાર શ્રી કૃષ્ણશંકર શાસ્ત્રીજી દ્વારા કથાશ્રાવણ. કથાના દિવસો દરમિયાન આ ધર્મસમારોહમાં શ્રાવણ અર્થે ઊમટતી જંગી મેદની. શ્રી નાનજીભાઈનું સપરિવાર સાતત્યપૂર્વકનું કથાશ્રાવણ. વાર્ષિક ઉત્સવ સમયે શ્રી માનનીય મંગળદાસ પકવાસાનું શુભાગમન. શ્રી કૃષ્ણશંકર શાસ્ત્રીનું અભિવાદન. પૂ. રવિશંકર મહારાજના સંસ્થાને આશીર્વાદ. ૨૭–૧૦–૬૦ સૌરાષ્ટ્ર સિમેન્ટ એન્ડ કેમિકલ ઈન્ડસ્ટીઝ પબ્લિક લિમિટેડ, રાણાવાવનું ગુજરાત રાજ્યના મુખ્ય મંત્રી શ્રી ડૉ. જીવરાજ મહેતાના શુભહસ્તે ઉદ્‌ઘાટન. તા. ૨૭–૧૧–૬૦ લેડી પ્રેમલીલા બહેન ઠાકરસીની ગુરુકુલની મુલાકાત. એસ. એસ. સી. પરિણામ ૧૦૦ ટકા. શ્રી નાનજી-ભાઈની દાનશીલતા અને ધર્માભિવ્યક્તિની અતિથિઓએ કરેલી પ્રશંસા.

ઈ. સ. ૧૯૬૧ : શ્રી નાનજીભાઈની ઉપસ્થિતિમાં ગુરુકુલનો 'રજત જયંતી ઉત્સવ' ઊજવાયો. આર્યકન્યા-ગુરુકુલની પરિચય પુસ્તિકાનું પ્રકાશન. તા. ૮–૧૨–૬૧ ગુરુકુલને પચીસ વર્ષો પૂરાં થયાં. આ પ્રસંગે જવાહરલાલ નેહરુ, ડૉ. રાધાકૃષ્ણન, પતંજલિ શાસ્ત્રી, બી. વી. કેસકર, જી. વી. માવલંકર, કૃષ્ણા હઠીસિંગ, કૈલાસનાથ કાત્જુ, રાધાકુમુદ મુકરજી આદિ મહાનુભાવોના સંદેશાત્મક આશીર્વાદ. ઉત્સવ પ્રસંગે ગુરુકુલ કાંગડીના ઉપકુલપતિ શ્રી સત્યવ્રતજીની પ્રેરક ઉપસ્થિતિ. ભક્ત કવિશ્રી દુલાભાઈ કાગ, શાંતિપ્રસાદજી, મેરુભાભાઈ ગઢવી આદિ લોકસાહિત્ય અને ધર્મનિષ્ઠ વિદ્વાનોની શુભેચ્છા. આ વર્ષમાં શ્રી નાનજીભાઈએ ૭૪ વર્ષ પૂરાં કરી ૭૫મા વર્ષમાં પ્રવેશ કર્યો. ગુરુકુલ તરફથી તેમનું એ પ્રસંગે અભિવાદન. શ્રી જીવનભાઈ ગજ્જરે, તેમણે સર્જેલી સંસ્થાઓની રેખાકૃતિ રૌપ્ય મુદ્રાઓમાં આલેખિત કરી, પચાસ ચગતાંવાળી રૌપ્ય માલા અર્પણ કરી. સંસ્થાના કાર્યકરોને આ પ્રસંગે એક માસનું વેતન પુરસ્કારરૂપે આપ્યું.

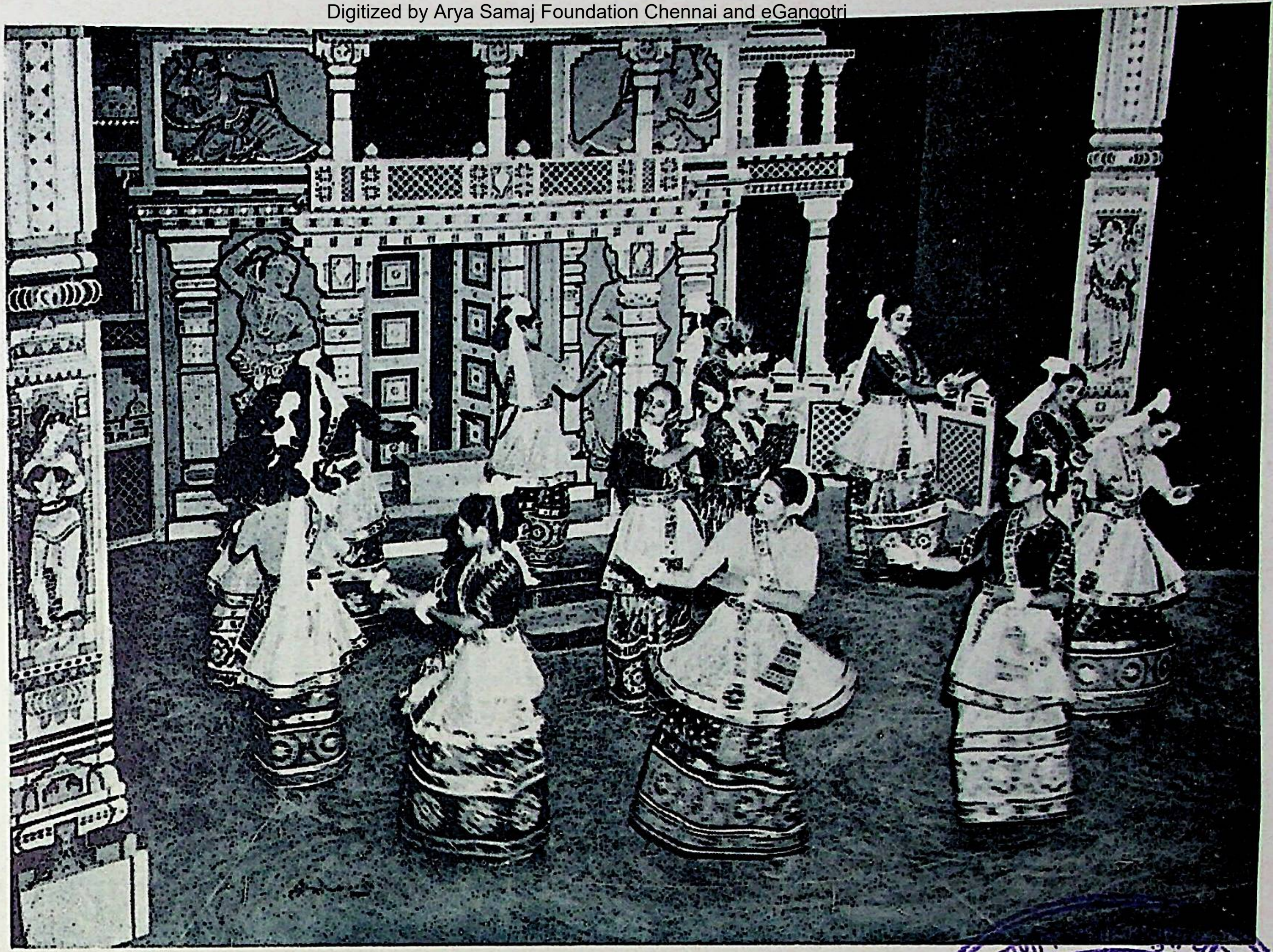
ઈ. સ. ૧૯૬૨ : શ્રી નાનજીભાઈએ ઈથોપિયાની લીધેલી મુલાકાત. જૂના મિત્રો સાથેનું પૂર્વ આફ્રિકામાં ઘણે વર્ષે, પોરબંદરમાં નિવૃત્તિનિવાસ સ્વીકાર્યા પછીનું, ભાવવાહી મિલન. કેનિયાની સરહદ ઉપર ઈથોપિયા. હેઈલ સેલાસીનું પુરાણી ઢબે ચાલતું, છતાં અર્વાચીન યુગના પગરણ માંડતું ખ્રિસ્તી ધર્મનું રાજ્ય. ચાર લાખ ચોરસ માઈલનો વિસ્તાર. હિન્દીઓ ત્યાં વેપાર કરે છે પરંતુ ત્યાં તેમને કોઈ મિલકત ધરાવવાનો અધિકાર નથી. ખ્રિસ્તી ધર્મ; રાષ્ટ્રભાષા અહારિક. કૉફી, તેલબિયાં, પશુચર્મ, તેજાના, મધ, માખણ મુખ્ય વનસ્પતિ અને વન્ય પેદાશો. એડિસઅબાબા પાટનગર. જીબૂટી મુખ્ય બંદર. યુકેલિપ્ટસની વન્ય ઝાડીઓ અને સેઈન્ટ જ્યૉર્જનું દેવળ. તા. ૨૮–૧૨–૬૨, વાર્ષિકોત્સવ ઊજવાયો. શ્રી નાનજીભાઈની હાજરી. શ્રી ગીતાભારતીજીનાં પ્રવચનો–અઢાર દિવસ સુધી. ગીતા, ઉપનિષદ, વેદાન્ત વગેરે ઉપર. ગીતાના પ્રચાર અર્થે મંદિરાકારની ગીતાધ્વજધારિણી મોટરગાડીનું સમર્પણ. ગુરુકુલનું એસ. એસ. સી. પરિણામ ૮૬ ટકા. ધાર્મિક જ્ઞાનસત્રની મનભર પૂર્ણાહુતિ.

ઈ. સ. ૧૯૬૫ : સંસ્થાની બાળાઓનો ગ્રીષ્મ પ્રવાસ. જૂનાગઢના રાયજીબાગ થઈ, રૂપાયતન જોયું. સોમનાથ, પ્રભાસપાટણ, અશોક શિલાલેખ, ગિરનારનું પર્યટન કર્યું. ૨૭મો વાર્ષિકોત્સવ. શિવરાત્રિ પ્રસંગે નગરકીર્તન. બાળાઓ પૂર્વ ભારતના પ્રવાસે. કલકત્તામાં વિક્ટોરિયા મેમોરિયલ, બૉટેનિકલ ગાર્ડન, બેલૂડ મઠ અને ત્યાંનું પ્રાણી સંગ્રહસ્થાન જોયાં. ત્યાંથી દાર્જિલિંગ, મસૂરી, ધનબાદ, ઉદયપુર, ઝરીયા,

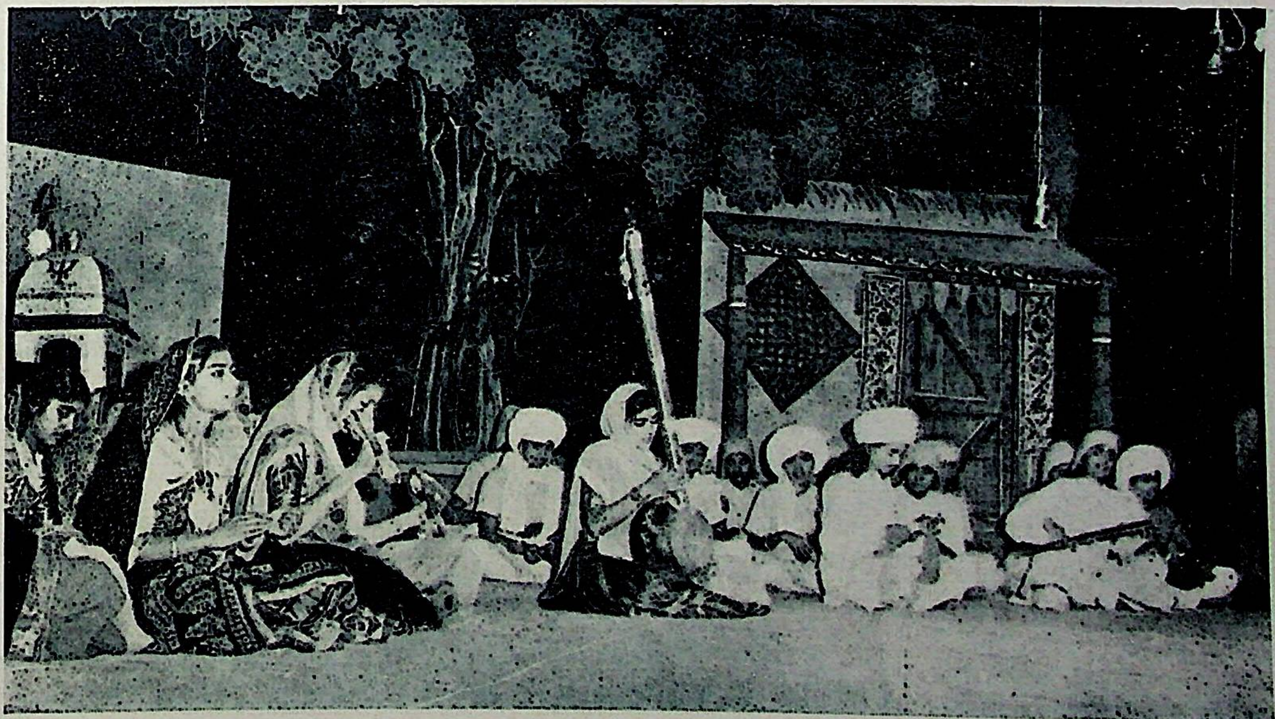
જયપુર જોઈ રાષ્ટ્રપતિ ડૉ. ઝાકીરહુસેનને મળ્યા. શ્રી નાનજીભાઈ આ પ્રસંગે સાથે હતા. ગુરુકુલમાં પૂર્વ આફ્રિકાની, ત્યાંના મૂળ વતનીઓની, પાંચ પુત્રીઓ ભણતી હતી. તેમને ડૉ. ઝાકીરહુસેન ભાવપૂર્વક મળ્યા અને એ માટે તેમને શ્રી નાનજીભાઈને અભિનંદન આપ્યાં. ૨–૧૦–૬૪ : ગાંધી જયંતી. વ્યાયામ અને રમતગમતના કાર્યક્રમનું આયોજન. ૨૮મો વાર્ષિકોત્સવ. આર્યકન્યાગુરુકુલનું વાર્ષિક એસ. એસ. સી. પરિણામ ૮૩ ટકા આવ્યું. અનેક પ્રવૃત્તિ વચ્ચે છાત્રનિવાસ સેવતી આ બહેનોએ સાબિત કરી આપ્યું કે પ્રવૃત્તિ, સંસ્કૃતિ અને અધ્યયન સાથોસાથ જઈ શકે છે. પ્રજાસત્તાક દિનની ઉજવણી અને કુલપિતા શ્રી નાનજીભાઈની હાજરી.

ઈ. સ. ૧૯૬૬ : ઈટલી, ડેન્માર્ક, હૉલૅન્ડ અને સ્વીટ્ઝરલૅન્ડથી ૪૧ ભાઈબહેનોએ સંસ્થાની મુલાકાત લીધી. ગુજરાત રાજ્યના શિક્ષણ મંત્રી ઈન્દુમતી બહેનનું સ્વાગત. કર્વે મહિલા વિદ્યાપીઠનાં કુલપતિ શ્રીમતી પ્રેમલીલાબહેનનો સત્કાર. ૩૦મા વાર્ષિક ઉત્સવ પ્રસંગે રાષ્ટ્રીય પુરસ્કાર પામેલી મોકળ ગામની રાસમંડળીનો લોકનૃત્યનો કાર્યક્રમ. નૃત્યનાટિકા અને નાટકની રજૂઆત. ટંકારાના ઋષિમેળા પછી સ્પેશ્યલ ટ્રેઈનમાં ખાસ પોરબંદર પધારેલાં ઉત્સવયાત્રિકોનું સ્વાગત અને અભિવાદન. ગુરુકુલનું પરિણામ ૫૫ ટકા. ગુરુકુલ પધારેલાં ઋષિમેળાના સેંકડો યાત્રીઓએ નાનજીભાઈએ રચેલી સંસ્થાઓ જોઈ અને પોરબંદરનું નગરનિરીક્ષણ કર્યું અને તેમને ધન્યવાદ આપ્યા. આ પ્રસંગે દિલ્હીના આર્યસમાજના નેતા શ્રી રામલાલજી પણ પધાર્યા હતા.

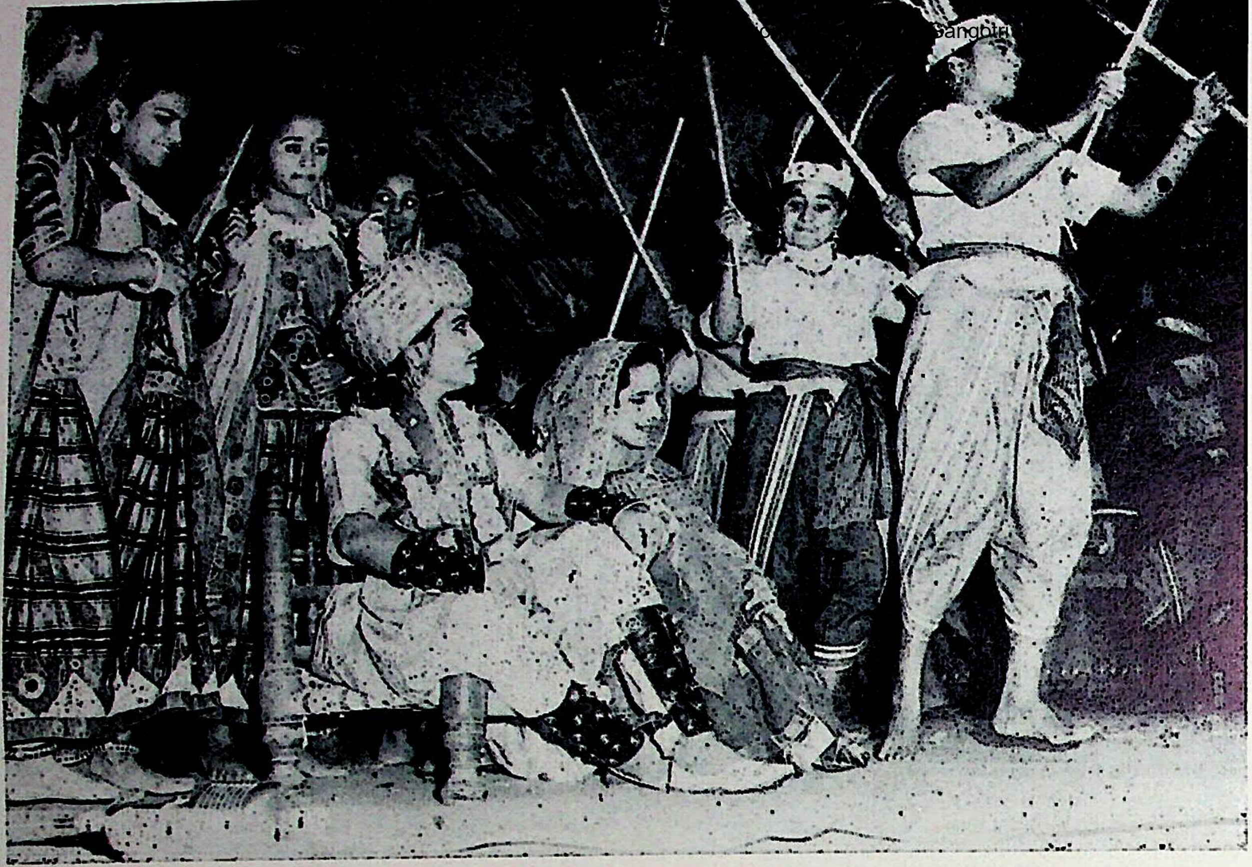
ઈ. સ. ૧૯૬૭ : શ્રી નાનજીભાઈની ૮૧મી જન્મજયંતીનો ઉત્સવ ઉજવાયો. પાંચ દિવસ ચાલેલો આ ઉત્સવ સમસ્ત નગરનાં આદર અને પ્રેમનો સમારોહ બની ગયો. શહેરની જુદી જુદી સંસ્થાઓએ નાનજીભાઈનું અભિવાદન કર્યું. ગુરુકુલના શિક્ષક-શિષ્ય પરિવારે કુલપિતાને સવિધિ બહુમાનપૂર્વક અર્ધ્ય આપ્યો. આ પ્રસંગે શ્રી નાનજીભાઈનાં મિત્રો, સ્નેહીઓ, સગાંસંબંધીઓ, વ્યાપારીઓ, ઉદ્યોગપતિઓ અને અનેક સ્નેહીજનોએ ઉપસ્થિત રહી, આ સમારંભની શાન વધારી દીધી. ગુરુકુલ, મહિલા કૉલેજ અને ઉભય સંસ્થાની ભૂતપૂર્વ છાત્રાઓ, ભૂતપૂર્વ આચાર્યો, ભૂતપૂર્વ કર્મચારીગણ, સૌએ આદરપૂર્વક હાજર રહી શ્રી નાનજીભાઈની વિદ્યાસેવાને અંજલિ આપી. 'ભારતી'નો વિશેષાંક પ્રસિદ્ધ થયો અને તેમાં ભિન્ન ભિન્ન વ્યક્તિઓએ શ્રી નાનજીભાઈની સામાજિક, સાંસ્કૃતિક અને શૈક્ષણિક સેવાને પ્રેમપૂર્વક અર્ધ્ય આપ્યો. તે પ્રસંગે યજ્ઞયાગાદિ, અભિવાદનપત્રો, ઉપરાંત સાંસ્કૃતિક કાર્યક્રમોનો પણ એક મહાહિલ્લોલ મચી ગયો. ગુરુકુલ તથા કૉલેજની બહેનોનાં વકતૃત્વ સમારંભો, નિબંધ વાચનો, રાસગરબા, નૃત્યરૂપકો, ગીતો, અભિનંદન ગીતો, સંસ્કૃત ભાષાની અંજલિઓ ઈત્યાદિ રજૂ કરવામાં આવ્યાં. કલાગુરુ શ્રી રવિશંકર રાવળે ખાસ હાજરી આપી કલાપ્રદર્શનનું ઉદ્‌ઘાટન કર્યું અને કલા ઉપર એક મનનીય વ્યાખ્યાન આપ્યું. 'સોમનાથની સખાતે', 'જેસલ તોરલ' અને 'શેણી વિજાણંદ'નાં નાટકો, ગીતરાસકો અને નૃત્યરાસકો બન્ને સંસ્થાઓ દ્વારા રજૂ કરવામાં આવ્યાં. વાઈસ એડમિરલ નંદા (હાલ એડમિરલ નંદા)ના પ્રમુખપદે વ્યાયામ, સમૂહકવાયત, નાગરિક સંરક્ષણ, ઈત્યાદિના પ્રયોગો યોજાયા. શ્રી નાનજીભાઈની 'શાંતિ કુટિર'થી કૉલેજના સભાગૃહના શમિયાણા સુધી ભારે ભાવપૂર્વક ૮૧મા જન્મદિનને કૃતાર્થ કરતી શોભાયાત્રા કાઢવામાં આવી. તેમાં ઉભય સંસ્થાનાં અંતેવાસીઓ તેમ જ વિદ્યાર્થિનીઓએ હાજરી આપી; તેમ જ શહેરના સંમાનિત સજ્જનોએ ઉપસ્થિત રહી તેની શોભા બઢાવી. પૂજ્ય કાકાસાહેબ કાલેલકરના પ્રમુખપદે કૉલેજના નટરાજ પ્રાર્થનાગૃહનું ઉદ્‌ઘાટન કરવામાં આવ્યું અને તે બાદ આ ઋષિકલ્પ વિદ્યાપુરુષ અને આચાર્યે ધર્મ,



ગુરુકુલની બ્રહ્મચારિણીઓનો 'અર્ચના'-નૃત્યસમારોહ



ગુરુકુલ મહિલા કૉલેજની બહેનો: 'જેસલ-તોરલ'ની સંગીત નાટિકામાં



શ્રી નાનજીભાઈના એક્યાસીમા જન્મદિનના સમારોહનો સાંસ્કૃતિક કાર્યક્રમ
'સોમનાથની સખાતે' નાટ્યનું દૃશ્ય



એક્યાસીમા જન્મદિન-સમારોહનું ગુરુકુલની બહેનોનું કલાપ્રદર્શન

સમાજ અને સંસ્કૃતિ ઉપર જે પ્રવચન કર્યું તેણે ચિંતન પ્રવૃત્તિને શિરમોર ચઢાવી દીધો. વ્યાખ્યાનને અંતે શ્રી નાનજીભાઈને શુભેચ્છા આપતાં બંને એકબીજાને ભેટયા, તેમણે તેમને 'સમુદ્રવીર' તો કહ્યા જ છે; પરંતુ આ પ્રસંગે સમસ્ત સમારોહનો સાંસ્કૃતિક ઉઠાવ, ધાર્મિક વલણ, આસપાસનું મંગલમય વિધાન અને સંસ્થાઓમાં ધર્માભ્યાસની સુવિધા માટેનો આગ્રહ જોઈ, એમને 'ધર્મરત્ન' પણ કહ્યા. આ પ્રસંગે છેક પૂર્વ આફ્રિકાથી તેમના નાના પુત્ર શ્રી મહેન્દ્રભાઈ સપરિવાર આવેલા. મોટા પુત્ર શ્રી ખીમજીભાઈએ સપરિવાર હાજરી આપી અને શ્રી ધીરેન્દ્રભાઈ તથા સવિતાબહેને તથા સમસ્ત પરિવારે ઉત્સવને રંગ અને પાવિત્ર્ય બક્ષવામાં અગત્યનો દૃષ્ટિસંપન્ન શ્રમ ઉઠાવ્યો. કૉલેજ કાર્યક્રમોના ઉપક્રમે સુવિખ્યાત સાક્ષર અને હાસ્યકાર શ્રી જ્યોતીન્દ્ર દવેના પ્રમુખપદે સ્થાનિક કવિઓ ઉપરાંત શ્રી રાજેન્દ્ર શાહ, શ્રી ઉશનસ અને શ્રી હસિત બૂચે હાજરી આપી કવિતાસત્ર ઊજવ્યું. તા. ૪–૧૨–'૬૭ના રોજ શ્રી રણવીરભાઈ ખટાઉના વરદ્ હસ્તે મહર્ષિ દયાનંદ વિજ્ઞાન મહાવિદ્યાલય (સાયન્સ કૉલેજ)નું ઉદ્‌ઘાટન કરવામાં આવ્યું અને રૂપિયા પાંચ લાખને ખર્ચે શ્રી નાનજીભાઈએ બંધાવી આપેલું આ આલિશાન વિદ્યામંદિરનું મકાન તેમના દ્વારા આ પ્રસંગે નવયુગ એજ્યુકેશન સોસાયટી, પોરબંદરને વિજ્ઞાન કૉલેજના ઉપયોગ માટે સમર્પિત કરવામાં આવ્યું. પોરબંદર મહારાણા મિલ્સના કર્મચારીગણોએ તેમ જ સમસ્ત મઝદૂર–સમુદાયે એકત્રિત થઈ સ્વેચ્છાપૂર્વક ભાવાંજલિ આપવાનો નિર્ણય કર્યો. તેને અનુસરીને એક ભવ્ય સમારોહ મિલના કંપાઉન્ડમાં યોજવામાં આવ્યો. જૂના કારીગરોને પારિતોષિકો અપાયાં; એક સરસ મિલના કાપડની કૃતિઓનું પ્રદર્શન યોજવામાં આવ્યું. એ પ્રસંગે એક 'સ્મરણિકા' તેમ જ આશીર્વાદ આપતા 'સ્મૃતિચંદ્રક' કર્મચારીઓએ બહાર પાડી, પોતાને હૃદયે લગાડયા અને પૂજ્ય ગાંધીજીના 'ટ્રસ્ટીશિપ'ના આદર્શ પ્રમાણે જીવવા મથનાર આ ઉદારચિત્ત અને ઉદારચરિત પુરુષને ખૂબ જ ભાવપૂર્ણ સંમાનઅંજલિ હોંશે હોંશે અર્પણ કરી. સમસ્ત કર્મચારીગણ તથા મઝદૂરો તરફથી આ પ્રસંગે મહારાણા મિલ્સની રૂપાની બનાવેલી એક બૃહદ્ આકૃતિ—રૌપ્યકલાના અનુપમ કારીગર શ્રી જીવનભાઈ ગજ્જર પાસે તૈયાર કરાવી—શ્રી નાનજીભાઈને અર્પણ કરી. તેમને કર્મચારીગણ તથા કારીગરો તરફથી માનપત્રો અર્પણ કરાયાં. તા. ૨૯–૯–'૬૭ના રોજ ભારતનાં વડાં પ્રધાન શ્રીમતી ઈંદિરાબહેન ગાંધીએ ગુરુકુલ, પ્લૅનેટેરિયમ, ભારતમંદિર આદિ સંસ્થાઓની મુલાકાત લીધી. તેમના આ આગમન વખતે શ્રી નાનજીભાઈ અને પારિવારિકજનોએ હાજરી આપી તેમને ઉમળકાભેર આવકારઅર્ઘ્ય અર્પણ કર્યો. શ્રી હિતેન્દ્રભાઈ દેસાઈ—ગુજરાત રાજ્યના મુખ્ય મંત્રીશ્રી—પણ આ પ્રસંગે તેઓશ્રીની સાથે હતા. ગુજરાતના શિક્ષણપ્રધાન શ્રી ગોરધનદાસ ચોખાવાલાએ ૧–૫–'૬૮ના રોજ સંસ્થાની મુલાકાત લીધી. પંડિત આત્મારામજીની જયંતિ ઊજવાઈ. આ વર્ષે એસ. એસ. સી.નું પરિણામ ૬૮ ટકા આવ્યું. અને સાંસ્કૃતિક પ્રવૃત્તિ અને અશ્રુતપૂર્વ સન્માનના આ વર્ષ પછી શ્રી નાનજીભાઈની લથડેલી તબિયત વિશેષ લથડવા લાગી. તેમાં અવારનવાર સુધારો થાય અને ફરી પાછી ચિંતાગ્રસ્ત બનાવી દે, તેમ થતું જ રહ્યું.

ઈ. સ. ૧૯૬૯ : શ્રી નાનજીભાઈના અનેક રીતે સભર જીવનમાં આ વર્ષ તબિયતની દૃષ્ટિએ સારુંમાઠું પસાર થતું રહ્યું. એ દરમિયાન સ્વામી દર્શનાનંદજી, શ્રી ઈંદુલાલ યાજ્ઞિક, અને નલિન ભટ્ટે સંસ્થાની મુલાકાત લીધી. તબિયત એકાએક તા. ૨૪ ઑગસ્ટ ૧૯૬૯ના રોજ રાત્રિના લથડી. તાત્કાલિક ખૂબ ઔષધઉપચાર છતાં તા. ૨૫ ઑગસ્ટ ૧૯૬૯ના સવારે ૯–૪૫ કલાકે શાંતિકુટીરમાં તેમનો દેહાંત થયો. સમસ્ત નગરમાં શોકનું મોજું ફરી વળ્યું. તેમના દેહને તેમના નિવાસસ્થાન 'સ્વસ્તિક ભુવને' લઈ જવામાં આવ્યો અને ત્યાં ચોવીસ કલાક સુધી નગરનાં આબાલવૃદ્ધોએ કતાર-

બંધ ઊભી, પસાર થઈને, એમના મૃતદેહને સતત પુષ્પાંજલિ અર્પણ કરી. તા. ૨૬ ઑગસ્ટ '૭૦ના રોજ સોમનાથ મહાદેવની સન્નિધિમાં પોરબંદરમાં તેમનો અગ્નિસંસ્કાર થયો. ૩૦ હજાર નરનારીઓએ તેમની સ્મશાનયાત્રામાં હાજરી આપી. ભજનમંડળી, મિલિટરી બૅન્ડ, ગીતાપાઠ, અબીલગુલાલ અને પુષ્પોની સતત વૃષ્ટિ વચ્ચે શહેરના રાજમાર્ગો પરથી આ શોકસરઘસ પસાર થયું. સમસ્તનગર જાણે જાહેરમાર્ગોની બંને દિશાએ ઊમટી આવ્યું. અને ત્યાં લોકોએ શાંત ઊભા રહીને, મૂકવદને અને નતમસ્તકે બંને બાજુ અદબપૂર્વક ઊભા રહીને, પોરબંદરના આ એક સર્વોત્તમ નાગરિકને છેલ્લી અંજલિ આપી. પ્રતિનિધિ નાગરિકો દ્વારા એક વિશાળ જાહેર શોકસભા ભરવામાં આવી અને તેમાં ભિન્ન ભિન્ન વર્ગના પ્રતિનિધિઓએ શોકાંજલિ સમર્પિત કરી. આ ધર્મપુરુષની શોકસભાનું પ્રમુખસ્થાન પણ આચાર્ય શ્રી ગોવિંદલાલજી મહારાજનેં અર્પણ કરવામાં આવ્યું અને તેમણે આ પ્રસંગે ઉપસંહાર કરતાં શોકપ્રસ્તાવને અનુમોદન આપી, શ્રી નાનજીભાઈના સમસ્ત નગર તથા તેમનાં આપ્તજનો તથા સ્નેહીજનો તરફથી સ્મૃતિ–અંજલિ આપવાના પ્રતીક તરીકે 'શ્રી નાનજી કાલિદાસ મહેતા સ્મારક હૉસ્પિટલ' ઊભી કરવાનું ઠરાવવામાં આવ્યું. તેનો શિલારોપણવિધિ ભારતના ખ્યાતનામ ઉદ્યોગપતિ શ્રી એમ. પી. બિરલાને વરદ્ હસ્તે એક વર્ષ પછી કરવામાં આવ્યો અને પરિવારનાં જનોએ શાંતિકુટીર પાસે તેમની આરસની સમાધિ અને પ્રાર્થનાચોક રચવાનો તથા 'શાંતિકુટીર'ને સ્મૃતિઘર (Museum)માં ફેરવવાનો સંકલ્પ કર્યો. વિશેષમાં સંસ્કૃતિવિષયક વિભાગ સહિત તેમનાં જીવનનાં અને કાર્યને સ્પર્શતો સ્મૃતિગ્રંથ પણ બહાર પાડવાનું નક્કી થયું. આમ ૮૨ વર્ષની સભર, સ્મરણીય અને અર્પણશીલ, અખંડ પ્રવૃત્તિમય જીવનયાત્રાનો અંત આવ્યો અને સમાજ, ધર્મ અને સંસ્કૃતિએ એક 'મહાજન'ને પોતાની વચ્ચેથી કાલદેવતાને ચરણે ચિરશાંતિ અર્થે પોઢેલો જોયો.

ART AND LEVELS OF CONSCIOUSNESS

Above the mental level, there are ranges of consciousness attainable by man. The greatest artists are those who either unconsciously or consciously succeed in contacting these levels of consciousness and bring down some forms from that great world of harmony. Behind all the turmoil and strife of life, there is a harmony trying to express itself. This harmony is not merely harmony on the life-plane, though that is its most important field for expression. This harmony is spiritual—it belongs to the levels above the life plane, but its aim is to manifest itself on the life plane. Art is one medium through which it can express that world of harmony on the plane of life in terms of material medium. An artist can contact—in fact great artists have always contacted—this plane of harmony and express forms from there in his art either without any modification or with some changes, while they pass through his consciousness.

(*'On Art—Addresses and Writings'*) **—A. B. Purani**

(જેકેટ ડિઝાઈન: અંતિમ સંસ્કરણ : શ્રી પ્રધાન, મુંબ

સ્મૃતિ અને સંસ્કૃતિ

રાજરત્ન શ્રી નાનજી કાલિદાસ મહેતા સ્મૃતિગ્રંથ

